AP

PAPELES DE SON ARMADANS

Año III — Tomo X. Núm. XXIX

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Brújula de las servidumbres del escritor

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

José María Martínez Cachero: *Vísperas de «Azorín»: «Diario de un enfermo», 1901.*

Enrique Badosa: *Primero hablemos de Júpiter* [Conclusión].

LOS DÍAS SOBRE LA TIERRA

Max Aub: *Jusep Torres Campalans.*

EL HONDERO

Josep Romeu: *Baptisme.* Juan Ruiz Peña: *Cuadernos de un solitario.*

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

Juan Eduardo Cirlot: *La obra de Juan José Tharrats.*

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

Juan Goytisolo: *Los murcianos.*

• • •

TRIBUNAL DEL VIENTO

• •

LA ATALAYA Y EL MAPA

•

LIBROS POR CORREO

UNIVERSITY OF MICHIGAN
SEP 1958
PERIODICAL READING ROOM

Madrid - Palma de Mallorca

Agosto, MCMLVIII

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *XXIX.*

Madrid - Palma de Mallorca

Agosto, MCMLVIII

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7.-1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

Año III Tomo X. Núm. XXIX

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Brújula de las servidumbres del escritor

El escritor, con los pies sobre la tierra, con los ambos pies bien pegados al clemente y santo suelo –ese paño de lágrimas–, y el corazón lastrado con el bronco eco del dolor de los demás –aquello que siempre en su corazón retumba–, ve el mundo con unos ojos honestamente amargos, ingenuamente ilusionados, valerosa y puerilmente escépticos también.

El escritor, al hacer el cómputo de sus rebeliones y servidumbres, se alarma ante la inutilidad de su esfuerzo, ante la impopular honestidad de su actitud.

Sí; acusar es innoble y bajo menester. Y sin embargo, ¿qué otra cosa que acusar –poner el dedo en la llaga y dar voces de auxilio– compete al escritor de nuestro tiempo?

Ida es ya –bien ida sea y con viento fresco– la postura del escritor semidiós, aquel que se proclamaba

singular y dispar de sus semejantes, árbitro de sus situaciones, mentor de sus aficiones y sus atribulaciones. El escritor que acierte a vivir en el calendario que le ha correspondido (el otro no es ni escritor: no es sino su mera máscara estética) sabe bien que la actual acre circunstancia del mundo no tolera los áureos juegos de palabras como tampoco permite los turbios juegos de manos: aunque ambos –a espaldas de la ley de Dios– sigan a la orden del día.

Precisamente porque el escritor –hoy– ha de caracterizarse de «hombre de la calle», su labor –suponiendo que valga para algo– ha de venir marcada con el noble hierro de las dos más claras servidumbres del hombre (que también anda por la calle) de oficio intelectual: la de la verdad y la de la libertad.

Albert Camus, en su ejemplar discurso de Estocolmo, proclama que el escritor no puede ponerse al servicio de quienes hacen la historia, sino al de quienes la sufren. Si no lo hiciera así –concluye– quedaría privado hasta de su arte.

Más allá de Camus y de su actitud elegantemente romántica, nos permitimos pensar que el escritor no debe –no puede– poner sus armas al servicio de los protagonistas de la historia: sean éstos los que la fabrican o los que la padecen. El escritor, con la verdad por delante, es el dedo que ha de marcar a la historia

–aunque vanamente– el camino a seguir. De la desobediencia de la historia surge la novela, como de la desobediencia del ángel brotó la quemadora fuente del fuego eterno.

No; tampoco al servicio de quienes se sienten aplastados por la historia debe poner su pluma el escritor. Sus nortes son viejos como el mundo –quizás también inalcanzables como las estrellas– y atrás quedaron señalados: la verdad –negarla es un adulterio del corazón, decía San Agustín– y la libertad –sin libertad, afirma el manso Lacordaire, el mundo «ne serait qu'un mecanisme».

El programa es fácil. Quizás no lo sea tanto el distinguir la verdad y la libertad cuando la historia y quienes la hacen las visten y desfiguran con su guardarropa sin fondo de eufemismos.

Se es verdadero –sigamos a San Agustín– cuando no se siente prostituído el corazón, ese tambor que jamás engaña. Se es libre –cedamos ahora las riendas a Lacordaire– cuando sabemos que el mundo, contra los esfuerzos de casi todos los guías de la historia, es aún un punto más que un mecanismo.

La tortura –dice Sartre en su prólogo a Henri Alleg– es una furia vana, nacida del miedo; es la viruela que devasta toda nuestra época. Quizás fuera aún más cierto confesar que es el taimado cáncer que corroe y mancha la historia toda del hombre.

Contra las falsas culturas que se apoyan en el velador de tres patas –la mentira, la opresión, la tortura– del macabro espiritismo que trata de confundirse –vana sombra– con la vida misma, al escritor no le queda sino apoyar cada vez más los pies en la tierra: esa leal confidente que, como nuestro propio corazón, aún no nos engañó.

Al servicio de la verdad –ese concepto que engloba a la libertad– ha de ponerse la pluma del escritor que siente la casi divina (y tan humana) noción de que lo es. Onán, el huérfano, no es buen consejero para el escritor. Ni para el hombre que trabaja con la cabeza. La literatura, el arte –literario o no–, la filosofía, la ciencia, no son ya entretenimiento de solitarios, como providencialmente lo fueran en la Edad Media.

El escritor medieval se debía a la verdad –a su verdad. Esto es tan cierto como innegable y de ello tenemos muestras más que fehacientes. Pero para el escritor de hoy –mes de agosto de 1958– la verdad no es ya un aire confinado sino un viento abierto, vivificador y compartido.

Fuera de él no vive la literatura sino «lo literario», eso tan falso y que tan poco nos importa.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO:

Vísperas de «Azorín»: «Diario de un enfermo», 1901

•

ENRIQUE BADOSA:

Primero hablemos de Júpiter [Conclusión]

Vísperas de «Azorín»: «Diario de un enfermo», 1901

De 1893 –año de *La crítica literaria en España* (discurso) y de *Moratín* (esbozo)– a 1902 –año de *La voluntad* (novela)–, José Martínez Ruiz publicó (utilizando la letra inicial de su nombre y los dos apellidos, o bajo los seudónimos de «Cándido» y «Ahrimán») hasta diez y nueve títulos (si se incluyen en la lista tres traducciones) de vario contenido. Figura entre ellos, *Diario de un enfermo* (1901), especie de novela corta, amargo relato que será asunto de este artículo[1].

Debe decirse que tales títulos no son más que tanteos, probatura de fuerzas, búsqueda afanosa de caminos posibles: así lo reconocen quienes les han prestado alguna atención. Con el paso del tiempo fueron desvaneciéndose, hasta desaparecer por entero, ciertos rasgos; evolucionaron otros, y no pocos y harto distintos comenzaron a dar señales de vida para concluir enseñoreándose, dominando casi en absoluto el arte del escritor «Azorín». Pensemos ahora, verbi gratia, en el cese o fin de los improperios denostadores; en la conversión de la sátira cruel en irónico y bienhumorado humorismo; en la tendencia, cautamente administrada, a lo erudito y

[1] En él se ofrece casi íntegro el texto del capítulo IV de un extenso estudio inédito acerca de *Las novelas de «Azorín»*.

libresco; por último: en la sorpresa grande que supone el hecho de que «una de las pocas esperanzas de la literatura satírica» —como escribía «Clarín» en 1897[2] y confirmaba en 1889 González Serrano—, autor de obras en las que resultaría vano buscar, según Baroja[3], «una nube que os haga soñar, una ternura grande por una cosa pequeña, una vibración misteriosa que llegó sin saber cómo», viniera a ser hermosa realidad de muy diverso signo: poeta de las nubes blancas que vagan, acaso indiferentes, acaso melancólicas por el azul inmenso, y maestro lo mismo en primores de lo vulgar que en el manejo de la sugerencia y del ensueño.

Pero todavía no ha nacido «Azorín», el «pequeño filósofo» de la sensibilidad, y este mozo levantino que le precede es un rebelde en grado excesivo y energuménico, citado con elogio como camarada por los anarquistas de Barcelona en manifiesto de 1893[4]. Lee mucho y en

---

[2] *Palique* en el n.º 320 de *La Saeta,* Barcelona, 1-I-1897. (Vid. José María Martínez Cachero: *«Clarín» y «Azorín». (Una amistad y un fervor).* En *Archivum,* Oviedo, págs. 157-176. t. III, 1953).

[3] *Martínez Ruiz,* prólogo a *La fuerza del amor* (tragicomedia), 1901. Pág. 739, t. I. Obras Completas de «Azorín» (Aguilar, col. «Joya»).

[4] Recuerda Manuel Azaña —pág. 20 del folleto *Tres generaciones del Ateneo* (Madrid, 1930)— un debate promovido en ese centro en los albores del presente siglo acerca del socialismo o el anarquismo, «no recuerdo bien»; entre los apasionados discutidores figuraba «un joven entrerrubio, rasurado, impávido, que si lo aludía un adversario erguíase en el escaño, y abiertos los brazos exclamaba: '¡Yo soy hombre de acción, no de palabra!' El hombre de acción, de pocas palabras, era don José Martínez Ruiz, todavía sin seudónimo».

pintoresco revoltijo; hace periodismo; sigue, sin muestra visible de interés, los cursos de la Facultad de Leyes; pasa en su existencia por apurados trances. Tal acopio de lecturas, irritaciones y penalidades informa sus primeros trabajos.

***

Antes de 1901, José Martínez Ruiz había utilizado la forma diarística en *Charivari* (1897) y en *Fragmentos de un diario,* el cuento que abre la serie *Bohemia* (1897). *Charivari* es trabajo nada íntimo, aunque su autor está bien presente en todas las apuntaciones que lo integran, relativas a una concreta realidad literaria no muy grata; cuando se hizo público, produjo ruidoso revuelo: se indignaron algunos de los afectados por la brutal sinceridad del joven escritor e intervino la autoridad recogiendo los ejemplares de la edición. La anécdota literaria, ajena o propia, que llenaba las fechas de *Charivari* ha dejado su puesto en *Fragmentos de un diario* a dolientes sucedidos de la intimidad de Martínez Ruiz: ocho duros días de un mes de marzo –el de 1897–, que concluyen con el desvanecimiento del protagonista ante la verja del ministerio de la Guerra.

En *Diario de un enfermo* prosigue ese carácter intimista con la declaración de algunas vicisitudes personales[5];

---

[5] Abarca *Diario...* desde el 15 de noviembre de 1898 hasta el 6 de abril de 1900, con frecuentes y extensos lapsos de tiempo en blanco; con alguna temporada de apuntación casi diaria –Vid. noviembre 1899–, de varias notas en distintos momentos de una misma jornada. El autor dedica su obra «a la memoria de Doménico Theotocópuli».

a ello se junta alguna breve digresión de asunto literario o estético, más descripciones paisajísticas y semblanzas de pobladores de Lantigua, «poblachón manchego, triste, sombrío, tétrico»; añádase una fantaseada historia sentimental. Contenido, pues, misceláneo el de *Diario...*, en donde se inicia el buceo en el intransferible mundo interior que culminará en las tres obras autobiográficas de la siguiente y la próxima etapa: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).

El enfermo protagonista es el mismo Martínez Ruiz, escritor en Madrid, luchando a brazo partido para subsistir, para triunfar y hacerse nombre prestigioso en la república de las letras. Se nos dice algo de sus afanes a este propósito, y de sus dudas y decaimientos[6]. Su intelectual actividad, que tanto sacrificio exige y nada seguro promete a cambio, se pone en cotejo con la sensual, gozadora algazara de esas gentes, al parecer tranquilas y felices, que pasan a su lado; leemos en 3 de diciembre [1898]:

> «Desde aquí oigo el tintineo de un piano de
> »manubrio que tocan ahí enfrente. Han organi-
> »zado un baile popular en una carpintería. He

---

[6] En la advertencia del editor al lector se declara que en las páginas que siguen «palpita el espíritu de un angustiado artista. A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera. Ingenuo, candoroso, con nobles arranques de generosidad altiva y fieros arranques de simpático odio, mi amigo era un niño nostálgico de ideal».

»estado hace un momento en la puerta. Casi »a oscuras, alumbradas por un humoso quin»qué, pasaban y repasaban voluptuosamente las »parejas, juntos, apretados el bailador y la »bailadora, el brazo de *él,* ceñido al talle de »*ella;* la cabeza de *ella,* yacente en el hombro »de *él;* jadeantes ambos, los ojos resplande»cientes, los cuerpos lacios...

»Y yo aquí, leyendo filosofías.

»¿Soy un imbécil?

»El organillo sigue; sus notas cristalinas, »retozonas, saltantes, llegan a raudales. Las »parejas pasan y repasan al compás de una »habanera, de una lánguida, desmayada, enar»decedora habanera...

»Y yo aquí leyendo filosofías... ¿Dónde está »la vida: en los libros o en la calle? ¿Quién »es más filósofo: yo, que paso horas y horas »devorando las hórridas metafísicas de estos »bárbaros, o el desenfadado mozo que siente »palpitar junto a sí el abultado pecho de una »hembra enardecida, y aspira su aliento, y »lee en sus ojos ansias de espasmos deliciosos? »¿Quién es más hombre?»

(Semejante antinomia «inteligencia»-«vida» que conturba el ánimo del anómimo diarista, víctima propicia de la primera e incapaz de venturoso suceso cuando se abandona a la segunda, la encontraremos, asimismo, como doloroso torcedor del Antonio Azorín de *La voluntad:* Vid. cap. II de su segunda parte).

Pero también el contristado protagonista hallará su pareja: una misteriosa, elegante, pura presencia femenina, cuyo nombre ignoraremos los lectores, que le arrastra apasionadamente; *ella* será su esposa durante breve tiempo. En una «vieja, antiquísima iglesia mudéjar» de Lantigua, donde radica la casa solariega de su familia, se celebra la boda a muy temprana hora: es el 29 de enero [1900] Siguen unos días de clara ventura, sólo apesadumbrados por la creciente debilidad de la mujer. A 7 de marzo ya casi ha comenzado la agonía —«se muere, se muere sin remedio»—, que desespera al enamorado esposo: «y de repente, loco, frenético, grito, rujo, golpeo los muebles, tiro los libros, rasgo los cuadros, rompo ferozmente espejos, lámparas, cristales. Luego, anonadado, rendido, me siento en un sillón y lloro, lloro como un niño». El 21 de marzo consignará con laconismo estremecedor: «Se la han llevado». Vendrán después «días de estupor hondo: largos, eternos».

Es esta historia sentimental, de tan románticos perfiles, la que constituye el núcleo de *Diario*... Exhala un fino perfume de distinción, de contenido apasionamiento, sin concesiones al fácil erotismo, con lo que se anticipa uno de los más acusados rasgos del arte azoriniano[7]. «Alta, rubia, fina, de negro siempre, sencilla

[7] Julio Casares —pág. 144 de *Crítica profana,* n.° 469, colección «Austral»— ha escrito al respecto: «Entre todos los escritores contemporáneos 'Azorín' es, a mi juicio, el más limpio de baja sensualidad. ... El amor en los libros de 'Azorín' es como una sutil fragancia de azucenas».

siempre, sus ojos grandes parece que miran constantemente al infinito. Su mirar es de una tristeza inefable: una luz misteriosa aletea con titilaciones fascinadoras en sus pupilas... Habla poco, sonríe, sonríe con levísima, casi imperceptible sonrisa plácida. Y cuando se mueve y anda es tal la sobriedad y severa gallardía del movimiento, que pone respeto en todos los labios y ansias de férvida adoración en todos los pechos...»

La corta y dolorosa estancia en Lantigua brinda ocasión para descripciones y semblanzas. El 25 de enero [1900] arriba el protagonista a ese lugar manchego cuando un nuevo día está iniciándose y la ciudad y sus moradores despiertan. Al disiparse la niebla, las cosas comienzan a distinguirse nítidamente; pasan viejas camino de una iglesia, se oyen los ruidos de los oficios, los gritos de los vendedores. No hay en esta breve descripción –sólo tres párrafos– el pormenorizado detallismo casi naturalista de *La voluntad* (cap. I de la 1.ª parte: amanecer en Yecla), o de *Antonio Azorín* (cap. I de la 1.ª parte: campo de Monóvar).

En Lantigua viven algunos curiosos personajes: Paco Téllez –«un hidalgo fantástico y genial que afecta la soberana *pose* de asombrar a sus paisanos»–; don Román –«hombre de posición holgada, que vivía hosco en su casa, inactivo, desamorado, aburrido»–; don Leonardo –el espiritista, el aficionado a la electricidad, el socialista, el criador de canarios y de palomas–, que salta gozosamente de una dedicación a otra y en todas se complace y distrae. Conversa con ellos Martínez Ruiz,

se interesa por sus cosas, las contempla afectuoso; ellos son los primeros retraídos y pintorescos habitadores de las pequeñas ciudades y de los pueblos de España que acuden a formar parte de una nutrida serie de oscuros y simpáticos seres: «vidas opacas» tan dilectas a nuestro escritor[8].

(Ni esas gentes ni el lugar en que viven, casi entrevistos al paso uno y otras, son contemplados con interés noventayochista, haciéndolos portadores o símbolos de concreta actitud, a diferencia de lo que sucede en las tres partes de *La voluntad*).

No es Lantigua la única salida geográfica que lleva a cabo el protagonista de *Diario*... Desde Madrid, su residencia habitual, se marcha por una temporada a Levante –«mi tierra amada»–: del 20 de julio al 10 de octubre [1899], y por unos días a Toledo: 19 a 23 de noviembre [1899]. Sólo dos fechas se dedican a recoger impresiones de aquella tierra, y ambas se llenan con descripción: de un amanecer –20 de agosto–, pintura menos extensa que la del capítulo primero de *La voluntad;* de una ruidosa tormenta al anochecer del 2 de setiembre. En ninguna de ellas se advierte detallismo al modo naturalista; son, además, descripciones animadas, movidas, más dinámica la segunda, acaso como conviene al fenómeno descrito.

---

[8] Vid. como muestra inequívoca y temprana de tal dilección el capítulo XXXVIII, *Las vidas opacas,* de *Las confesiones de un pequeño filósofo.*

Sabido es que Toledo fue ciudad grata a los jóvenes escritores del 98. A Toledo van Fernando Ossorio, protagonista de *Camino de perfección* (1902), novela de Baroja, y Antonio Azorín, protagonista de *La voluntad* (también de 1902); asimismo, el de *Diario...* En el tren que le lleva a esa ciudad establece contacto con labriegos castellanos, hombres y mujeres de todas las edades que «charlan, beben, comen», sus compañeros en el vagón de tercera clase. Toledo es un laberinto de callejas, un conjunto de históricas piedras, de iglesias y de conventos de monjas; esculturas de Alonso Cano, cuadros del «Greco» —«Este divino *Greco* me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violetas, violentos rojos, palideces cárdenas, dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica»—. Toledo es, asimismo, un desasosegador ambiente en el que se respiran a pulmón lleno insinuaciones de caducidad, de paso implacable del tiempo, de muerte; allí acontece el episodio de la cajita blanca para una niña muerta —repetido en *La voluntad,* cap. IV de la 2.ª parte; recordado en el cap. XXIV de *Madrid.* También en Baroja: cap. XXX de *Camino...*—, que angustia con extraña opresión el ánimo del espectador. Visita el viajero al gobernador, que lo era Julio Burell, buen amigo, fina sensibilidad, energía perdida, consumida poco a poco y sin fruto:

«Esta noche he comido con el gobernador.
»Este gobernador, antiguo amigo, es un sutil

»artífice de la prosa, que poco a poco se va »apagando.

»Del férvido artista, sincero y reflexivo, ya »apenas quedan en él rastros. El ambiente de »la política, el diario trato y continuo sobo »de politicastros y cínicos mangoneadores, van »amenguando su fe de antaño, sus ansias juve»niles de Ideal. Todas mis charlas con él, estos »días, han sido un silencioso análisis. Siento »ante él la angustia que se siente ante un ser »querido que se muere.

»Y se muere. Solo, desamparado en esta »ciudad muerta, perdida la fe en el consolador »trabajo literario, ansioso de medro, nostálgico »de la vida febril del Casino y del Salón »de conferencias, mi amigo pasea hastiado por »las anchas salas de este destartalado case»rón, recibe automáticamente a *las comisiones,* »saluda, habla, sonríe con penosa violencia»[9].

(Burell es figura, a más de real, emblemática o representativa: triste cifra de cuanto en España, en demasiados órdenes de la vida nacional, se malgasta de forma lamentable o se acaba penosamente).

---

[9] «Burell –afirmará 'Azorín' en 1951– fue un buen amigo, un aliado de los escritores del 98: lleva a la política, al Parlamento, el mismo anhelo». (*Julio Burell,* artículo en ABC, pág. 3 del n.º del 13-II-1951).

El resto de la acción (digamos así) de *Diario...* ocurre en Madrid. La tarde del 12 de diciembre [1898] Martínez Ruiz y su amigo Enrique Oláiz (Pío Baroja) pasean hasta los desolados campos que rodean la capital, llegan a un «desharrapado barrio de hórridas viviendas mohosas, lavaderos, almacenes de trapos, pasadizos empedrados, torcidos, que se pierden en la negrura; empinadas escaleras, desvencijadas, lóbregas», barrio bastante alejado de la confortable y gran ciudad. El contraste no suscita fáciles apelaciones extremistas; los paseantes han llegado hasta aquí desde la urbe para observar atentamente: «Queríamos sorprender al pueblo, a la ruda masa, en su vida diaria, en sus batallas y pasiones». Aunque nuestro autor pretende algo más que la intención meramente costumbrista a lo Mesonero, tampoco es advertible todavía la airada denuncia noventayochista de una situación intolerable y oprobiosa.

Dijimos que en *Diario...* existía alguna digresión de tipo literario o estético como coadyuvando a lo misceláneo de su contenido. Lo escrito sobre una talla de Alonso Cano –día 22 de noviembre [1899]–, o acerca de la pintura del «Greco» –23 de noviembre– entra en este ámbito, así como las apuntaciones de los días 2 de abril [1899] –arremetida contra ese «huero señor a quien los comicastros llaman *maestro en hacer comedias...* Esta tarde lo he visto. Nada más antiliterario: parece un barrigudo relojero, calmoso y metódico, o un fabricante de calzado de lujo. ¡Ah, pero mueve admira-

blemente *las figuras;* tiene el secreto de *las situaciones!,* me decía un académico joven. Y, según eso, un ajedrecista consumado es un consumado literato... Detesto, detesto a este prosaico, vacío, grosero espíritu, maestro en farfullar sainetes anodinos, cuentista zafio, folicular insulso. El arte es algo más grande, más intenso, más desbaratado y genial. No es la geometría rígida, el acompasamiento frío, la teatralesca habilidad china de este idiota...»; discrepancia, en suma, con un malsano estado de cosas que irritaba a los jóvenes recién llegados y cuyo remedio urgía, pero esto, no a la manera de *Charivari,* donde tal hombre de teatro hubiera sido nombrado y acaso insultado, sino a la de *La voluntad,* donde se intenta hacer saltar a inmerecidos prestigios literarios cuya radical endeblez se pone de manifiesto por vía crítica. Importa destacar –6 de abril [1899]– la consideración suscitada por la lectura de «una novela de un peregrino ingenio castellano»: luego de aludir a la mezquindad del humano idioma para expresar delicados matices del sentimiento, se hace una defensa de lo que será fundamento y sustancia del arte azoriniano: «lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio.»

El cementerio de San Nicolás, donde está enterrado Larra (cuya tumba visitarán enfervorizados los jóvenes del 98 el día 13 de febrero de 1901), es sitio a donde el enfermo de *Diario...* debe de acudir con alguna

frecuencia. La contemplación de los sepulcros lleva a su ánimo la certeza de que todos nuestros afanes son ridículamente estériles, incluído el del escritor que comienza su carrera. Un día, el 13 de noviembre [1899], la apuntación del *Diario...* la sugiere una desteñida fotografía colocada en una de tantas sepulturas: «Era un hombre anodino, vulgar... ¿Qué ha sido este hombre? ¿Qué ha hecho este hombre? *¿Para qué ha vivido?* ¿Para qué habré vivido yo dentro de cincuenta años?» (Recordemos –una coincidencia más– el cap. X de la 2.ª parte de *La voluntad:* cuando Azorín se entristece repasando una colección de retratos que Laurent hizo «allá por los años del 60 al 70»; pensemos también en el cap. XVI de la 1.ª parte de *ídem.:* estatuas del Cerro de los Santos y visita de Yuste y Antonio Azorín al P. Lasalde).

Diario... es obra que creo guarda relación más estrecha con las posteriores próximas que con las anteriores de José Martínez Ruiz. La mirada del inquieto y naciente escritor se dirigirá desde ahora y con preferencia hacia dentro, hacia la propia e íntima realidad. El anarquista improperante cederá su puesto al noventayochista seriamente preocupado por la condición y suerte de su patria y de sus conciudadanos.

He denominado novela corta a *Diario...* (aunque su autor no le haya colocado tal subtítulo, ni quizá el libro lo merezca en rigurosa discriminación): en el mismo hay un núcleo temático claramente diferenciado –la

historia sentimental–, al que se agregan unos cuantos ingredientes de varia naturaleza, lo cual le otorga aspecto de conglomerado o amalgama, donde nada resulta ajeno o improcedente; en ello se advierte también un anticipo de lo que será *La voluntad*[10].

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO

Guillermo Estrada, 20, 2.°, izqda.
Oviedo.

---

[10] Anna Krause –*«Azorín», el pequeño filósofo. (Indagaciones en el origen de una personalidad literaria)*, traducción española, 1955– se pregunta si las dos *Cartas a Hamlet*, de Leopoldo Alas no habrán pesado lo suyo en la composición de *La voluntad*, de su primera parte especialmente: «¿Actuó Azorín influído por esta sugestión y concibió su obra como una imagen del *roman ideologique* en el que la filosofía y la arqueología desempeñaron su papel? La suposición no es descabellada», (pág. 110). Considero atinada la suposición de Krause y pienso que *Diario...* supone a tal respecto un claro anticipo.

Primero hablemos de Júpiter

La poesía como medio de conocimiento

(Conclusión)

En *Teoría de la expresión poética,* Carlos Bousoño resume así su tesis de que poesía es comunicación: «Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensóreo), previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer. La variada proporción de los elementos que integran ese todo es lo que sigulariza el habla de cada poeta. La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres».

De acuerdo con Carlos Barral –véase su artículo *Poesía no es comunicación* (*Laye* n.° 23, abril-junio de 1953)–, creo que tal aserto constituye «una simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo)...».

Ciertamente, Bousoño hace preceder en importancia esa supuesta comunicación al conocimiento, cuando el conocimiento poético el poeta sólo lo puede obtener a partir del poema ya escrito. Y, además, reduce el conocimiento poético a algo no trascendente. Pues en su esquema del acto lírico el conocimiento queda como algo previamente interior en el poeta, algo que le sirve para hallar el «asunto» de su obra y no algo que habrá de ser —como yo creo— el resultado inédito y exterior, a partir del poema. Bousoño habla, pues, de un conocimiento del «asunto» del poema. No del conocimiento a obtener a partir del poema. E ignora lo que el verdadero conocimiento poético es —no un principio a traducir, sino un fin a que llegar.

A mí me parece que lo importante es reconocer lo siguiente, que someto a la particular consideración de los poetas: en el acto de la creación, el poeta sólo tiene una vaga noticia, no concretada en precisiones verbales, del «asunto» de su poema. Vaga noticia que es el fruto de una emoción, de un sentimiento, de una idea, de una intuición, de una impresión sensorial y de las varias combinaciones de estos elementos; de una primaria sorpresa e incipiente contemplación. El conocimiento poético que va más allá de esta vaga noticia sólo es posible ir hallándolo en el poema, a medida que el poema crece y se resuelve. Cierto es que el poeta lo intuye en sí mismo, pero no es posible afirmar que el poeta posea este conocimiento, siempre arcano antes del poema, y luego se proponga comunicarlo verbalmente.

Este conocimiento previo que Bousoño afirma es, para mí, prácticamente imposible de obtener, y menos con el rigor carente de matices con que Bousoño expone su existencia. Por una parte, ese contenido no puede reducirse a expresión idiomática –ni puede ser pensado ni contemplado– más que en el mismo poema. Este contenido no es anécdota, aunque de determinada anécdota pueda haber partido. Aceptemos que el poeta en un momento dado conozca una aproximación al tema, a la dirección de su poema, lo cual es frecuente. Pero éstos en sí mismos no son poesía ni conocimiento poético, al menos en el sentido trascendente que yo doy a este conocimiento – trascendente, es decir, importante; trascendente, es decir, que surge del poema. Lo que Bousoño entiende por conocimiento poético sería tan sólo la intuición que el poeta tiene de lo que va a ser o podría ser su obra.

Y, por otra parte, es cierto que cuando el poeta se dispone a escribir la mayoría de las veces ignora por completo el contenido, el «asunto» y la misma dirección del poema. Cuando un «asunto» poético se escribe, trasciende sus propios límites y se obtiene una expresión independiente y propia, aunque basada en él, del «asunto» inicial o suscitador. Expresión que conduce al conocimiento poético a través del poema-símbolo y que, en principio, hay que considerar como algo autónomo e independiente del mismo poeta que lo ha creado.

La poesía no tiene, en principio, modelo. No fotografía un objeto ni respecto de él hace variaciones

literarias. En todo caso, el modelo es el mismo conocimiento poético, es un resultado de la labor pesquisitoria del poeta realizada en el poema.

Aparentemente, todo esto podría negar algo que a mí me es muy caro y en lo cual creo: la intencionalidad consciente del poeta. Pero no surge el escollo. El poeta sabe siempre, el poeta consciente, adónde se dirige su obra total. Es decir, que en líneas generales sabe que, en determinado momento de su vida como creador, sus poemas van a adquirir una directriz significacional determinada y por eso no le inquieta el hecho de que cada primer verso de un nuevo poema sea abrir una caja de sorpresas. En cualquier caso, al poeta le sorprenderán las cosas halladas dentro de esta caja –el poema–, pero no la ulterior significación de esas cosas – el orden de su conocimiento poético, en el cual acabará reconociéndose. Pero no «a priori», sino «a posteriori» del poema escrito.

Para mí, poesía no es comunicación de un contenido interior del poeta, porque el poeta no puede transmitir aquello que no conoce, aunque en él se halle y aliente. Los elementos de sensibilidad, conceptuales, etc., que el poeta alberga en sí mismo, sólo a partir del poema son a la vez conocidos y agentes de un trascendente (trascendente respecto del poema) conocimiento poético. Siendo como es un resultado de la vida interior del poeta y del uso del idioma, cada palabra –cada símbolo poético– es en sí mismo conocimiento lírico. Conocimiento poético tan radical, que el poeta no puede conocer previamente, pues aun

cuando se proponga un tema dado, el poeta ignora cuáles serán en principio las palabras de sus versos. El conocimiento poético –como el poema– es el resultado de la fusión de lo que, sólo provisionalmente, llamaremos fondo y forma. Y no se puede conocer el uno sin conocer la otra. Y menos el poema y su «canto» total, sin esa conjunción de fondo y forma. Además, cuando el símbolo-poema nos aprehende una realidad, no nos la comunica, ni nos la transmite, sino que nos identifica existencialmente con ella.

Carlos Barral define así –en el citado artículo– la poesía lírica: «...no consiste en la versión según un procedimiento lingüístico superior de la intuición previa de un estado psíquico que será identificado y revivido por el lector, por virtud de ese uso idiomático que constituye el poema, sino más bien en el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear». Definición que me parece perfecta e intachable. Y que le permite a Barral añadir, más adelante, que el «poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe». Lo que de nuevo suscribo, aunque fuera sólo por mi propia experiencia de escritor de poesía. Con esto también se niega que la poesía sea comunicación y se da paso a considerarla descubrimiento, conocimiento nuevo.

Afirmar que la poesía es comunicación y limitarse a este concepto del acto lírico, sería restarle a la poesía su máximo valor y eficacia máxima: el de la adivinación trascendente, el que sea medio de cono-

cimiento de la realidad existencial a partir del poema. Si la poesía tan sólo fuera comunicación de un estado interior del poeta, la poesía en cierto modo se haría intrascendente: perdería su capacidad de ser medio de conocimiento y como arte quedaría reducida a un mero sinónimo estético de la prosa. Pero ahí esta el poema que nos abre sus posibilidades de conocimiento que no son tan sólo una mera vivencia del autor, sino algo que partiendo del poema, al autor mismo sorprende, ilumina, forma e informa.

Además, en su definición del acto lírico, Carlos Bousoño no habla para nada de la imaginación y sí de la fantasía. El poeta, empero, no fantasea. El poeta imagina. La fantasía es desorden y carece de dirección y de significado. La imaginación en sí misma es una intuición y una avanzadilla hacia el conocimiento poético. Por eso se ha dicho que el poeta piensa en imágenes. No en fantasías. Por eso decimos imaginación creadora, y nunca fantasía creadora. La imaginación no es evasión de la realidad, sino búsqueda de la realidad, y posee un evidente rigor lógico, en el poema. La última conclusión de la imaginación es siempre verídica. Sólo fantaseando nos evadimos.

Además de las objeciones puestas a la tesis de Bousoño, hemos de tener en cuenta otra: el «singular psíquico» de que este autor habla (y que, para mí, en todo caso es una intuición del «asunto» lírico), creo que de ningún modo podría ser menos y peor conocido que por la fantasía, desorden de la imaginación, de la mente, de la sensibilidad. Y aun cuando admi-

tiéramos la teoría de Bousoño nunca podríamos decir fantasía en vez de imaginación.

La fantasía no conoce. La fantasía mezcla sensaciones de imagen, se desborda en formas no concretadas y crea confusión en el espíritu y en la mente. La fantasía es producto de una espontaneidad instintiva. La imaginación es fruto de un esfuerzo consciente, es honor del espíritu y de la misma razón y del corazón mismo. La imaginación, en fin, ordena, dirige, es estructura de formas y devenir a un conocimento. En el espíritu del poeta, la imaginación tiene un importante papel. Abre caminos nuevos al espíritu en el acto de la intuición, y es el nexo entre el conocimiento poético y su expresión estética en forma verbal. Es parte integrante del símbolo-poema.

Por eso digo que el poeta consciente nunca fantasea, sino que imagina; es decir: crea en su espíritu y halla formas verbales para su creación, de un modo concomitante. Por su categoría de ser forma de la intuición y plasmadora de la forma verbal estética, la imaginación ha de ser entronizada como uno de los elementos más importantes en poesía y en arte, en general. También la imaginación participa de mente y de sentimiento. ¡Y todavía se sigue confundiendo con la fantasía!

El citado artículo de Carlos Barral es imprescindible para una profundización en los equívocos a que conduce la afirmación de que poesía es comunicación. Asimismo lo es el prólogo que el poeta Jaime Gil de Biedma ha escrito para su traducción de los *Ensayos*

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

de T. S. Eliot. Gil de Biedma niega también el aserto de Bousoño. «La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define a la poesía». Parecidamente a Barral, sigue que «un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de la palabra». Y aún otra observación de Gil de Biedma: «...a menudo el poeta opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, pero esa experiencia no es el fundamento de su eficacia poética: el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones 'posibles' y que las suyas propias sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas. Por otra parte, es muy dudoso que al leer un poema revivamos las emociones que el autor experimentara en el trance de la composición...». En efecto, el error que señala Gil de Biedma tiene una gran importancia puesto que supone negar al poeta una capacidad de intuición —manifestada en el poema y como fruto de éste, y que siempre se mueve en y hacia un futuro, un devenir—, una capacidad imaginativa y de adivinación de experiencias inéditas y de su conocimiento mediante el poema. Y, sobre todo, este error obligaría al poeta a reducirse en todo caso a emociones pretéritas. Y le apartaría de la posibilidad de encararse con el propio futuro de investigación y experimentación líricas.

Sin embargo, al transcribir estas palabras de Gil de Biedma: «La comunicación es un elemento de la poe-

sía...», estoy obligado a decir hasta qué punto me permito hacerlo, ya que vengo contradiciendo tan radicalmente a Bousoño. Niego otra vez la participación del poeta en toda posible comunicación. El poeta no puede comunicar lo que no sabe. Y decir que el poema nos comunica un conocimiento poético es para mí una pobre manera de expresar la intimidad entre el poeta y el lector, entre el poeta y el poema, creada al ponernos en contacto con el poema. El verbo comunicar supone, según mi modo de ver las cosas, una distancia. Distancia que, por más que sea mínima siempre será excesiva, entre el poema y el lector consciente y entregado. Disiento de que la comunicación sea un elemento de la poesía. En cualquier caso no sería el poeta quien comunicara, sino el poema. Pero entre el poema y el lector no hay espacio, ni tiempo, sino fusión. No hay, pues, comunicación; sino comunión.

También me parece llegado el momento de decir algo acerca de unos elementos básicos en poesía: los que conocemos por el nombre de emociones y sentimientos, y respecto de los cuales quiero ensayar unos distingos que tal vez aclaren algo. Demos estos dos posibles y siempre provisionales nombres a lo que, en resumen, vienen a ser parte de las motivaciones psicológicas –afectivas y mentales– de la voluntad y de la necesidad de crear poesía. Emoción. Sentimiento. Dámaso Alonso –*Poetas españoles contemporáneos,* páginas 82-83– ha escrito: «La poesía no tiene como fin la belleza, aunque muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción». De acuerdo en que la poesía no

tiene como fin la belleza, que en todo caso será un medio estético cuya importancia, es claro, no discuto, y por la cual importancia se la busca y se la asedia. Pero no estoy de acuerdo totalmente en que el fin de la poesía sea la emoción, aun cuando se sobreentienda la propia emoción poética. Esta emoción poética primeramente no es en sí más que un medio. Un medio –como decía al principio– que conduce al conocimiento lírico. Por lo cual, y en mi intento aclaratorio, me parece que vale la pena proponer la consideración de tres clases de emoción que juegan importante cometido en el hecho de la poesía.

En primer lugar, debemos considerar la existencia, aunque no la eficacia directa, de la emoción –y del sentimiento– del poeta. Emoción que en el poema sólo transparece como factor causal, pero no comunicable en su totalidad perfectiva. Pues a una emoción «X» de la vida del poeta no corresponde, según se puede desprender fácilmente de cosas dichas hasta ahora, una emoción «X_1», en el poema. La emoción del poeta en el poema sólo consta como causa que se perfeccionará mediante el idioma empleado y que no exigirá del lector una total compartición. No existen emociones clasificables.

Una segunda clase de emoción es la que puede ser denominada estética, y es la que el poema produce en el lector. Es la primera emoción que hallamos en el poema. Es la emoción-umbral que conduce a la tercera emoción –y segunda en el poema–: la que es causa de la vivencia del conocimiento poético: emoción lírica,

conocimiento lírico que a su vez es producido por esta emoción.

Estas dos emociones son algo ya desprendido de la emoción inicial que pudo darles curso. Son emociones inéditas tanto para el poeta como para el lector, ya que surgen de la palabra nueva, del símbolo-poema recién descubierto. Y estas emociones –siempre hablando del poema ideal y máximamente eficaz– son creadoras tanto del conocimiento poético como de un posible y paralelo sentimiento al que son trascendidas.

O sea, que así, «grosso modo» y sin diferenciar, no podemos decir que el fin de la poesía sea la emoción porque induce a error. Creo necesario el distingo entre una emoción primera del poeta –prehistórica dentro de la historia del poema–, entre una emoción estética y subsidiaria del poema, y la emoción coexistente en relación mutua y constante de causa y efecto, con el conocimiento poético.

Si alguna vez tuviera que definir la poesía respecto de la existencia, lo haría, sin duda, por el resultado más eficaz que en ella se revela, y diría que poesía es medio de conocimiento. O sea, que el «fenómeno» de la poesía es el poema, mientras que su «númeno» es el conocimiento poético. Lo que en parte esta afirmación supone he querido explicarlo hasta aquí. Ahora, llegado el momento de aventurarme a la definición, llega, a la vez, el de completar su porqué.

Pretender analizar la esencia de la fusión entre el símbolo-poema, el lector y la íntima acción de la realidad obtenida por el conocimiento poético, sería excesi-

vamente audaz e imposible, sin duda. Nos hallamos, eso sí, ante su evidencia múltiplemente experimentada en la lectura de poemas, y de la cual este ensayo es fruto. Ahora sólo cabe, y teniendo presente las conclusiones, o mostraciones, a que he llegado hasta el momento, observar la experiencia propia en la lectura de un poema, ver qué ocurre.

Tal experiencia nos enfrenta con una determinada y preciosamente compleja realidad existencial que sólo posee un nombre: el que el poema –todo él una palabra nueva– le da, y no otro. Por lo que un poema «no se puede explicar» más que con la misma relectura del poema en cuestión. (Aunque esto no excluye la posibilidad de exégesis aproximativa del poema). He aquí que descubrimos y que poseemos a la vez una nueva palabra y una nueva realidad, antes ignotas. Esta realidad es palpitante y de orden existencial, no esencial, y aunque está basada en determinados sentimientos, emociones, percepciones o ideas, posee un riquísimo contenido y, a la vez, una riquísima denominación dentro del ámbito de esa nueva palabra con que se expresa.

Es decir, el poema es plurisignificativo –lo que también la tesis de Bousoño evidentemente niega. El conocimiento poético es plural y todas sus interpretaciones son, en principio, igualmente válidas. Plural y matizado, pero no contradictorio y diverso. Pues, en realidad, todas las interpretaciones del poema acaban siendo del mismo orden. La diferencia estimativa sólo depende del ángulo de visión en que peculiares cir-

cunstancias coloquen al lector respecto del panorama de conocimiento poético. Pero el paisaje es el mismo siempre. El poema es un núcleo incandescente de irradiación cuyas luces llegan a una frontera y luego revierten sobre el mismo núcleo, que de este modo vive en su propia luz. O sea que se autoilumina sin cesar, por lo que atañe a su significación. El lector puede preferir –porque la escoja su sensibilidad – la visión de determinados rayos luminosos o bien captarlos todos. Unos y otros le llevarán al centro vital del poema.

He señalado anteriormente la dificultad de la aprehensión del conocimiento poético. Si un arte ha sido motejado de oscuro, éste es la poesía. Y se debe a que sobre ella pesa todavía la concepción estética y sentimental romántica de reducir las cosas a anécdota, a traducción a lenguaje vulgar, a mera comunicación. Muchos son los que sólo se satisfacen cuando el poema en seguida les ofrece –ellos lo creen así...– un «contenido» reconocible, o que ellos presumen reconocer. Entonces dicen que se trata de una poesía clara, comprensible. Cuando el poema auténtico es más complejo y de superior conocimiento lírico, más exigentemente creador de palabra nueva, entonces muchos son los que motejan a la poesía de oscura, sencillamente porque –ahogados en una estética romántica y sentimentaloide– no alcanzan a aprehender el conocimiento poético nuevo y trascendente de los límites de una visión cotidiana, a entender que no hay poesía clara u oscura, fácil o difícil, sino meramente poesía – que será más o menos sorprendente, maravillosamente sorprendente, según sea

la altura y la intensidad de la adivinación a que el símbolo-poema conduzca.

Estas mentalidades y estas sensibilidades románticas, que tanto abundan aún entre poetas y lectores, esgrimen en su favor el arma de la «comprensión». El poema ha de comprenderse, dicen. Pero para ellos esta comprensión sólo es hallar una equivalencia del poema en actitudes verbales y sentimentales ya conocidas. Con lo que niegan el verdadero conocimiento trascendente de la poesía, su don imaginativo y descubridor. Ni el poeta ni el lector pueden reducir la poesía a su propia experiencia personal, sino que deben ampliar la propia experiencia personal con la poesía.

Para ellos, pues, «comprensión» es algo anecdótico. Es una reducción vacua y grosera que no tiene precisamente el rigor intelectual y la adivinación de la poesía. Y que, claro, les permite hablar de oscuridad cuando se hallan ante lo desconocido por su experiencia. En todo caso, la dificultad, la «oscuridad» de la poesía está en relación con el esfuerzo que mi sensibilidad y mi mente tengan que hacer para la aprehensión del conocimiento lírico. Y la palabra nueva del símbolo-poema será más «esotérica» tal vez cuanto más inédita sea la realidad existencial que descubra... Pero nunca residirá oscuridad en el poema, sino en la capacidad del lector.

A partir del símbolo-poema se realiza, como ya decía antes, la fusión con la realidad existencial a que el poema apunta. El orden del conocimiento poético

es intuitivo, no especulativo, a pesar de que el poema pueda basarse –sobre todo en la lírica moderna– en una idea. (Precisamente, una de las conquistas de la cultura y de la sensibilidad modernas ha sido el llegar a reconocer el valor emotivo y sentimental –es decir: causa de sentimientos y emociones– de las ideas. No de las ideas como forma meramente lógica, claro está). Comprender y recordar esto es imprescindible para entender los caminos de la poesía y del arte modernos, en general. La poesía nos pone en contacto sensóreo-afectivo-conceptual y en fusión espiritual con determinada realidad. Pero no en cuanto esta realidad es algo «práctico», sino en cuanto es realidad cuyo conocimiento y posesión enriquecen el espíritu. Por lo tanto, el conocimiento poético se realiza con la aprehensión de aquellos elementos que limitan y forman una realidad determinada, y que al ser aprehendida alcanza una existencia en mí y una mayor y nueva existencia en sí misma. Es decir, que la poesía perfecciona la existencia.

Por otra parte, la poesía fija los puntos cardinales de la realidad que descubre y a cuya vivencia nos lleva. La poesía, en fin, es un modo de vivir las cosas, una vivencia de las cosas efectuada por vía de su más íntimo, secreto e inefable –la palabra siempre será una aproximación...– conocimiento existencial. Conocimiento que nos llega a través de lo más sentimental de la mente y de lo más mental del sentimiento. En la poesía el poeta se conoce más a sí mismo y a las cosas, gracias a su poema, e –igual que el lector–

tiene ocasión de hallarse en una nueva experiencia con que engrandecer sus perspectivas y logros espirituales.

El conocimiento poético se cumple en un orden temporal, por lo que al hombre respecta, aparte del poema. En ocasiones he dicho –a lo largo de este trabajo– que la poesía es adivinación como resultado del conocimiento poético. Este resultado es profecía –idea más exigente de la adivinación, más arriesgada y que apunta más alto. ¿En qué sentido, profecía? Profecía que se realiza en el tiempo y, dentro del tiempo, en el absoluto presente, esa pre-eternidad.

Y creo que de todo esto puede inferirse algo que resulta ser muy propio de la poesía, algo que, a la vez, da a la poesía una superioridad sobre el resto de las demás artes, en cuanto las consideramos medio de conocimiento. Me refiero a que el conocimiento poético, como ocurre con el pensamiento más puro, puede ser contemplado. Lo mismo ocurre respecto de los demás conocimientos artísticos. Pero el conocimiento poético tiene a su favor y ventaja el hecho de que su contemplación se realiza también en lo intelectual. La magna y magnificada dinámica de la contemplación intelectual y emotiva coexisten en el poema. Y si bien el conocimiento poético –como ya indicaba– no puede ser reducido a signo lógico-filosófico, sí posee una significación conceptual tan lógica y filosófica como se quiera.

Inmerso en esa rápida y no detenida corriente que es la vida, sin posibilidad de acercarse a las riberas y

reposar allí y allí evadirse de ser arrastrado, el hombre fluye y constantemente tiene consciencia de lo que deja atrás, del paraje por el que en la actualidad pasa, y del que se le avecina. En medio de este fluir –aguas del tiempo...–, el hombre ha de tomar posesión de su consciencia. Se esfuerza en vano por pararse y aspira con desesperada voluntad a hacer del instante duración eterna. Y es entonces cuando, como algo propio de la grandeza y de la servidumbre de la condición humana, el hombre descubre que otro río temporal y de fluir distinto, existe en su propio espíritu: es el tiempo interior, el «tempo», en cuyo ámbito son posibles todas las correrías y todas las detenciones, siempre condicionadas, eso sí, a un fin... Pues las aguas de todo tiempo fluyen.

Si no nos es posible abordar la orilla de la gran corriente del tiempo cronológico, por lo menos dejar en ellas algo importante e intentar dejar allí lo mejor de nosotros. ¿Soberbia y audacia?... Sea como sea, esto no es imposible. El «tempo» nos permite –a costa, desde luego, de una perpetua consciencia de patetismo– salvar el absoluto presente que el hombre, atraído por la tentación del eternismo, y caído gozosamente en ella, quiere poseer. El tiempo nos arrastra hacia la muerte. Sólo por el «tempo» evitamos, en cierto modo, la brusquedad de la corriente temporal. Y no pretendemos estas elusiones por un afán de negar la condición humana, de rebelarnos contra ella –desacato estéril...–, sino precisamente accediendo a esta condición nuestra. Al vivir a plena consciencia en el

tiempo y en el «tempo», se nos aboca a una lucha existencial en que desvelar todas las posibilidades del espíritu, por eso mismo constantemente agredido por las tentaciones de lo banal.

El hombre consciente aspira patéticamente a coordinar su tiempo y su «tempo» –coordinación paradójica, pero eficaz y fructífera–, para poder asistir con serenidad al pasado, al futuro y vivir el presente en plenitud, el absoluto presente. En el tiempo, pasamos. En el «tempo», existimos. En ambos, somos. La poesía también revela nuestra existencia en el «tempo» y contribuye a procurarnos el absoluto presente. La poesía ayuda al hombre a colmar una de sus específicas formas de adaptación a la realidad: la intuitiva – la que responde a la necesidad humana de saber adónde vamos (Jung).

En el afán arriesgado de conseguir el absoluto presente –rico en pasado y en futuro–, la poesía supone un medio útil y generoso. En un orden del «tempo», todo lo desconocido «nos es futuro» – en el sentido en que, respecto del espacio, algo distante de nosotros «nos es lejano». La poesía conduce a ese futuro, a ese conocimiento de una realidad existencial aún no aprehendida por nuestro espíritu. En este sentido afirmo que la poesía es profética. Así, mientras el filósofo busca el último «porqué» y el mundo de las causas, el poeta busca el último «destino» y el mundo de los orígenes. El poeta propone y anticipa un «programa de porvenir» actualizado en el tiempo interior del hombre, en el cual lo desconocido nos es futuro.

La poesía es necesaria al hombre como medio de situación en su circunstancia y en todas aquellas circunstancias que mejor pueden contribuir a integrar su individualidad, a enriquecer su espíritu. Desde luego, no sólo se llena esta necesidad con la poesía, pero ésta es uno de los más importantes caminos para lograr colmarla. Tal vez, la poesía ha surgido de una exigencia recóndita en el hombre, aunque presente en él desde el instante mismo de la caída original. El hombre que todo lo poseía, todo lo ha perdido. Todo se le aleja, todo le es futuro. Se ve en la necesidad mental y cordial de reparar la pérdida aunque sea con la posesión del mero conocimiento de lo que ya no es suyo o de lo que le costará tanto poseer, y que sólo poseerá de nuevo en parte, en muy limitada parte. Pero algo le dice que con este conocimiento aliviará la consciencia de su tragedia, será más él mismo, sus caminos de propia recuperación serán más claros.

Lo que el hombre antes poseía, ahora sólo lo obtendrá, parcialmente, mediante esfuerzo. El tiempo empieza a correr en su corazón y en su mente. ¿Qué hay detrás de cada instante, de cada apariencia de realidad?... Con el poema, así como con otros medios de conocimiento –religión, filosofía, ciencia– conseguirá actualizar una realidad que está alejada de el. Con el poema el hombre vencerá, en cierto modo, el tiempo y logrará un mayor conocimiento, no puramente intelectual, pero sí conceptual, afectivo y sensóreo, según los casos, de las realidades que atañen a su hombreidad.

Hoy, al valorizar la idea como parte integradora del mundo del artista, bien podemos afirmar que en poesía las formas de la sensibilidad importan igual que las formas del intelecto. La poesía es el arte superior entre las artes todas y en ella la inteligencia concreta juega un gran papel de acompañante y guía de la intuición. De ahí que a todo poema le sea exigible una lógica interna –lógica poética–, que en último término nos evidencia que la poesía es obra de un hombre culto, sensible e inteligente.

Esa lógica poética –que es distinta de la congruencia emotiva y mental del poema en su desarrollo artístico–, para mí, es aquel principio de razón que, en virtud de la palabra que integra el poema, da a éste, sea cual sea su ámbito y el conocimiento lírico que aporte, una coherencia como unidad artística posible de insertar en el panorama de las creaciones humanas intelectualmente rigurosas.

Por último, ¿cuáles son los límites del conocimiento poético, de la profecía? La experiencia lírica de muchos siglos de producción poética nos dice que el poema es capaz –en su punto de máximas consecuencias– de acercarnos a zonas de la experiencia espiritual humana difícilmente holladas, a no ser por vía lírica. Y esto no depende precisamente del «asunto» cantado, sino del poema en sí.

Y es llegado también el momento de llamar la atención acerca de un posible y real significado de unas palabras traídas a colación en este ensayo. Me refiero a las de Barral y Gil de Biedma, cuando ambos afir-

man –respectivamente– que «el poema puede consistir en la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma», y que «un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de la palabra». Yo suscribo –en principio– ambas tesis, pero me permito observar lo siguiente: estos asertos tienen un aspecto peligroso y aun poco real. Ambas tesis dan licencia a lo que entendemos por poesía hermética, lo cual no me parece inadecuado. Pero podrían llevar a autorizar el error de pensar que cualquier retórica combinación de palabras –tanto si es realizada por un hombre como por el robot productor de poemas– es un verdadero poema sólo con que encierre belleza formal.

La poesía hermética sólo tiene validez de poesía superior cuando es fruto de una consciente voluntad de arte y de una consciente voluntad de conocimiento lírico. Pero no creo demasiado importante entronizar como grandes poemas aquellos logros retóricos y estéticos que surgen de la pluma del poeta del mismo modo que pueden surgir bellos arpegios de las manos del pianista que un tanto al azar y para «hacer dedos» pulsa el teclado. Cierto que si admitimos la existencia de un conocimiento poético hemos de admitir una actitud investigadora en el poeta –como en otros artistas. Pero, y aunque esto sea alejarme un tanto de la cuestión principal, cabe poseer honradez artística y no dar por acabado aquello que en realidad sea sólo búsqueda y pura coincidencia de posibilidades idiomáticas, no animada, «hic et nunc», de auténtica voluntad de

empresa. Conviene entronizar, eso sí, la actitud consciente del poeta en la función creadora.

También en arte vivimos de aproximaciones. No hay que poner la poesía al servicio de la doctrina. A la poesía no le interesa, en principio, la verdad, sino la existencia. Pero a la verdad se puede llegar por ascensión existencial. Y esto viene a ratificar la «religiosidad» –en el puro sentido de «religare», desafecto de cualquier particular profesión o liturgia– que se halla en casi todos los grandes poetas. «Religiosidad» latente o evidente, como consecuencia o como voluntad, como realidad positiva o negativa, o de contraste.

El ámbito de la acción cognoscitiva de la poesía es vasto. Vasto y limitado por la misma condición humana del poeta, hombre situado en un sistema estelar del espíritu que, no obstante su grandeza, se halla afectado de una patética destinación y también de un destino glorioso y trascendente. En el fondo, toda actitud lírica es elegíaca y se subordina a la condición humana. Así el poema. Así el conocimiento poético.

El lector que con paciente generosidad haya llegado hasta las últimas páginas de este ensayo, puede haber esperado desde el primer momento –y con todo derecho– una especificación de lo que pueda ser la poesía no ya en sí misma, sino respecto de sus diversas manifestaciones genéricas. Existen –por lo menos según una tradicional y utilizada preceptiva– diversas clases o géneros de poesía: lírica, épica, popular, etc. Y aun se ha llegado a hacer la discriminación –¡absurda!– entre poesía mayor y poesía menor.

En este ensayo mío doy al conocimiento poético una gran importancia. Puede uno preguntarse si un cantar anónimo, si un poema del *Romancero gitano*, si un poema surrealista, entre otras manifestaciones poéticas, nos dan un conocimiento lírico igualmente válido e importante. Por lo que se refiere a la validez, el conocimiento poético es igualmente rotundo en uno u otro «género» de poesía. Por lo general, estas divisiones de la poesía en géneros son el resultado de una consideración anecdótica y escolar, clasificatoria, del hecho poético. No hay que dejarse impresionar por ellas. La poesía es un hecho absoluto que se da en el poema auténtico —es decir, conseguido— sea cual sea la intencionalidad creadora del autor y del «asunto» de que el poema trate.

Es evidente, eso sí, que desde un punto de vista espiritual puede ser más importante el conocimiento poético de una experiencia religiosa que el de una experiencia paisajística. Más importante, sí; pero no más válido como tal conocimiento, y no forzosamente más auténtico ni más artísticamente importante. Toda clase de poesía nos aporta un conocimiento poético propio – conocimiento al que también califico de lírico, en el sentido más absoluto y alto de esta palabra. Pues cuando la poesía se consigue en un poema, tanto si este poema es épico como lo que corrientemente se entiende por lírico, tendrá ese pálpito indiscutible que nos garantizará la presencia de un hecho sugestivo y emocionante: el de la presencia de la realidad poética. Y entonces hablar de «géneros» no es útil ni necesario; sólo estorba.

O sea, que habrá conocimientos poéticos más o menos importantes, por lo que se refiere al aspecto de la experiencia humana y espiritual a que se refieren. Pero la validez del conocimiento poético es siempre la misma e independiente de esta importancia. También cabe decir que, por lo que se refiere a la calidad artística, existe una zona de la experiencia lírica en que la emoción estética es independiente del contenido del conocimiento poético, desde luego. Por otra parte, uno de los dones o facultades del poema, del conocimiento poético, es el de elevarse vertiginosamente y con absoluta propiedad, de la anécdota a la categoría. Así, en un poema satírico, pongo por ejemplo, puede hallarse una estrofa, un verso, que de pronto nos aporte el estremecedor conocimiento poético de una realidad en apariencia ajena al ámbito del poema en cuestión, pero verdaderamente sustentadora de la última consecuencia de conocimiento y de lógica poética a que este poema puede llegar. La poesía auténtica trasciende toda suerte de «géneros» y en cualquier momento está dispuesta, por poco que sepamos acercarnos a ella, a desvelar su generosidad.

Y aquí terminan, y de este modo, unas páginas que no pretenden ser una teoría, ni mucho menos un manual para ninguna especie de docencia. No es muy difícil inventar teorías. Pero tampoco suele ser muy necesario. La verdad no requiere ser teorizada ni formulada con la cabalística de ningún grimorio. Sólo necesita ser vivida con un sentido arriesgado en premeditación y en firmeza. Y nosotros debemos ser los

que vivamos en esa premeditación y en esa firmeza arriesgadas. Por eso no pretendo ni quiero exponer «mi» teoría de lo que la poesía pueda ser. Sino que tan sólo, como ya dije al comenzar, deseaba decir los resultados de una experimentación propia. En cualquier caso y momento, si alguien me para y me dice: «¡Alto! ¡Primero hablemos de Júpiter!...», yo no tendré inconveniente alguno en seguir hablando y con quien sea. Y con el bien entendido de que no trato de imponer a nadie mi pensamiento ni trato de coartar la libertad de otros cuando quieren escribir cosas que no son las que yo creo. Porque no hago cuestión personal ni de lo que afirmo, ni de lo que elogio, ni de lo que contradigo. Pero también me gusta defender, digamos, «mis razones».

ENRIQUE BADOSA

Entenza, 64, 1.º, 3.ª
Barcelona.

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

LOS DÍAS SOBRE LA TIERRA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Sicut umbra dies nostri
sunt super terram.

Job, xiv, 9.

MAX AUB:
Jusep Torres Campalans

Jusep Torres Campalans

I

Jusep Torres Campalans nació el 2 de setiembre de 1886, en Mollerusa, tal como allí constaba en los registros de la parroquia de San Esteban, que fueron quemados en 1936. Jean Cassou me dio el dato; constaba en el folio 17 del tomo correspondiente a ese año. Sus padres fueron Genaro Torres Moll y Vicenta Campalans Jofre. Eran de un pueblo cercano: Bellpuig; fueron a Mollerusa, a trabajar en una fábrica de aguardiente, de cierto nombre. Mollerusa es pueblo de la provincia de Lérida, pero de la diócesis de Vich; allí, en el seminario, estudió Jusep, quinto hijo de una prole de dieciséis. No permaneció sino unos meses. A los doce años –el 98– se fugó, no se sabe por qué, a Gerona. Cuando recordaba su juventud lo mismo se refería a su aprendizaje como mozo de una fonda, cartero, escribiente en una notaría o en el despacho de una compañía de minas de San Juan de las Abadesas. No hay duda que pasó unos meses en Palamós, trabajando en algo relacionado con el mar y sus industrias, ya que, a veces, sacaba ese pueblo a relucir; tenía una erudición nada libresca acerca de peces mediterráneos sólo comparable a la que ostentaba –gastronómicamente hablando– referente a las setas; «hablaba de *muxarnons* y a todos

se nos hacía la boca agua» –me recuerda Enrique Cabot–. Única manifestación de gula.

De Gerona le quedó a Torres Campalans un recuerdo imborrable. No el Sena, sino el Ter y el Oñar eran las corrientes que llevaba en el sentir. Debió vivir por el Mercadal, según me indica Rafael Solsona, que, gerundense, lo trató un poco los últimos años de su vida parisina; el recuerdo de las calles estrechas y empinadas se hallan en muchas de sus telas. La obsesión de verticalidad patente en su obra decanta, sin duda, de la repetida visión de las tristes y solitarias calles de Gerona, cuyas casas daban ya marco a sus imaginaciones. (De la misma manera que pueden hallarse en Dalí rastros de los cuadros didácticos colgados en las paredes de la casa de su padre.) Vivió allí cambiando de oficio, de 1898 a 1905, rotas sus relaciones con su familia, posiblemente más por pereza que por otra razón.

«A raíz de su desaparición –me escribe Enrique Cabot–, hallándome entonces en el Ampurdán, invitado por Salvador Albert, el muy fino poeta y comentarista de Ibsen, indagué en Gerona: nadie le recordaba como pintor. Gracias a la diligencia de Enrique Tur, entonces archivero del Ayuntamiento, hablé con dos señoras que le habían conocido hacia 1900.

»Estaba entonces empleado –a sus catorce años– por su buena letra, en una notaría. Escribía versos. Puedo asegurar (he visto dos sonetos y una canción, manuscritos) que nada perdió la literatura catalana con su conversión a la pintura. Lo cierto: llegó a pergeñar una comedia.

»Ya entonces, parecía un hombre, por la talla y el peso. Si salen buenos, los campesinos de mi tierra suelen ser así: como árboles, así sean alcornoques: tan abundantes en sus laderas. Y eso que su madre, de cara fina e inteligente, no era gran cosa. El padre sí: un roble. En la ciudad la gente es más *esquifida;* será que las paredes no los dejan crecer. Jusep Torres era un buen mozo, y lo hubiera sido más si no le hubiera entrado la ventolera de afeitarse la cabeza por amor de la higiene, que le inculcó un padre, en el seminario.

»Su lavado de dientes llegó a ser famoso entre sus conocidos, no por repetido sino por tardado. Figúrese: ¡para que quince años después se acordaran esas mujeres! Untaba el cepillo con pasta, de punta a punta y se restregaba, de arriba abajo, de abajo a arriba, de frente, el lado derecho, el lado izquierdo veinticinco veces en cada posición. Lo había leído en un prospecto; muy dado como era a esa clase de literatura. Algunos folletos: *Cómo llegar a ser viejo, La vida matrimonial, Cómo ser un hombre saludable,* eran sus oráculos, sin que le importaran, por ejemplo, las buenas maneras; que no carecen de manuales. Se daba grandes chapuzones de agua fría, los mismos en invierno que en verano, para susto o escándalo de la mayoría.

»Las buenas señoras, fuente fidedigna de esta información, recordaban todavía con espanto cómo, habiendo entrado un día en la casa señorial de doña Prudencia Beltrán y Amigó, llevado por el hijo de la casa —que llegó, después, a diputado de la Lliga—, lo primero que hizo fue preguntar dónde se podía lavar las manos.

Y, tras de hacerlo, reclamó toalla limpia –habiendo una colgada– para secárselas. Tales atentados a las buenas costumbres no tardaron en arruinar su reputación de muchacho de vida ordenada y buen porvenir; aseguraba –a quien quisiera oírle– que era virgen y que no concebía perder esa virtud sino con el matrimonio.

»Alto, fuerte, de grandes ojos oscuros, enormes manos, pies en consonancia, había en él la potencia que sólo da la tierra a quien vive o ha vivido en relación directa con ella. Un 'payés', hijo de 'payeses', por mucho que, ya en ese tiempo, 'las escrituras' le hubieran afinado. Lo curioso: decía no entender lo que copiaba; la buena letra que lucía y hacía lucir era producto estético; quedaba fuera del entendimiento. De ahí nace –a mi juicio– su afición a la pintura, y el camino que emprendió a través –a campo traviesa– travieso–de ella. No creo que se pueda poner en duda. Para mí ahí ha de buscarse la raíz de su idea formal del arte. Puro signo. Su concepto de la vida fue idéntico: reducido a signo y números, inflexiblemente lógica. Trazada una línea de conducta –o luego en el lienzo– a ella se atenía, con desprecio absoluto de lo demás. Jamás tuvo en cuenta consejo ajeno. De ahí, también, la reputación de 'bruto' que corrió entre quienes no le conocían – ni querían bien. Tuviéronle muchos por aragonés, por lo tozudo. Es virtud de campesinos. No era de muchas palabras, por lo menos desde que pisó tierra francesa, tal vez porque nunca dominó el idioma. Poco o nada dijo acerca de su arte; cuando algunos críticos interpretaron su obra,

nunca se le oyó contraopinar. Me alegro que escribiera, según usted dice. Sin duda, tendrá interés. Era inteligente.

»A los quince años, en 1902, se enamoró de una cómica, jovenzuela apetitosa, que hacía el papel de Patros, una criada, en *Electra,* de Pérez Galdós. La compañía no representaba otra cosa; como tantas. El escándalo había amainado un poco en un año; la obra se había estrenado en Madrid, en enero del anterior. El pleito de la señorita Ubao, defendida por Antonio Maura, se había resuelto y la representación de la famosa obra ya no producía motines. Usted sabe que *Electra,* por entonces, fue piedra de escándalo. Los tiempos eran más liberales.

»Torres Campalans, catalanista hasta las cachas y católico a machamartillo, no sabía a qué carta quedarse. La política invadía Gerona, como cualquier otra ciudad española; las huelgas se sucedían. Los radicales de Lerroux, con órdenes de Madrid, intentaban romper el frente catalanista. Pretendieron servirse, en Gerona, del drama de don Benito para sus fines, sin lograrlo. La gente se miraba con odio. La discusión acerca de las órdenes religiosas acababa de poner un toque de tirantez entre todos.

»Mis informadoras eran, por entoces, dueñas de una pensión donde solían alojarse las segundas y aun terceras partes de la compañía, si eran de verso, o las coristas de las zarzuelas.

»Aquella joven actriz, que no ha dejado rastro en la historia, aunque sea anecdótica, del teatro español, se llamaba Juana Muñoz. Jusep —sin dar su edad, que

sobrepasaba por todas partes– quiso casarse con ella: su seriedad innata no le permitía suponer llegar de otra manera al disfrute de las evidentes gracias de la moza. Juana Muñoz se confió a sus huéspedes. Le intimidaba el galán, tan joven como seguro de sí, de ideas verdaderamente peregrinas acerca del amor: deslenguado, a lo que ella decía; hablándole descaradamente de lo que sería su vida sexual, perfectamente determinada de antemano, de la misma manera que repartía con exactitud burocrática su sueldo actual y futuro. Siempre fue amigo de 'empleos del tiempo y presupuestos', a los cuales solía atenerse, por entonces, con precisión. La actricilla –que dejó la compañía– tenía novio en Barcelona; lo sabía el escribiente, mas actuaba como si no le importara, dando por descontado que la muchacha, sin lugar a dudas, le preferiría; en verdad, a eso se inclinaba.

»Pero cuando, por la indiscreción de un amigo –al que partió la cara al enterarse–, supo la artista la edad del pretendiente, tomó el primer tren para Barcelona, vuelta a sus viejos amores. Tras ella fue Jusep Torres Campalans. Ese amigo, dicho sea de paso, fui yo.»

II

Al salir de la estación de Francia, tomó la primera avenida que se le ofreció, dobló luego por la que entonces se llamaba calle del Comercio, llegó hasta la calle de la Princesa, atravesó la plaza de Jaime I,

fue a dar a la de Fernando VII y descubrió así la Rambla del Centro. Encontró sin dificultad –con sólo cruzarla– la calle de la Unión, la de Santa Bárbara, que la continúa para llegar a San Olegario donde, en el 22, vivía la prenda de su afanes. Abriole la misma, le miró decidida, dio un paso atrás llamando: – Dionisio, aquí está *aquest minyó* que *em* molestaba. Salió un grandullón dejado, de habla cerrada madrileña: –¿Qué se le ofrecía, jovencito?

Jusep dio media vuelta, resolviendo inmediatamente el problema que, por otra parte, no dejaba lugar a dudas. Era así: serio y de una vez. Sin amor propio. Volvió lentamente hacia las Ramblas.

Barcelona era como se la había figurado: tantas casas, tanta gente, tanto movimiento. Ida la joven Muñoz, había mucho que ver antes de regresar a Gerona, que estaba bien, pero ¿cómo comparar? El mundo era mayor de lo que se había imaginado. Sólo le quedó el resquemor de haber borrado de su vida a la joven Muñoz según los cánones del sentimiento, y no por los caminos de la lógica. Mirándose en el espejo del escaparate de una armería de la calle de Fernando, se reprendía esa debilidad. Lo cierto: estaba en Barcelona. ¿Qué iba a hacer? Se sentó en un banco de las Ramblas, sacó libreta y papel para sus conclusiones; sin escribir nada, decidió que lo más indicado era visitar la ciudad, conocer sus monumentos, museos, lugares más nombrados. No se le ocurrió comprar guía o plano, ignorando que existieran tales facilidades. Rumiando soluciones pensó que lo

más acertado –lo más lógico– sería dirigirse a la Escuela provincial de Bellas Artes y pedir consejo. Indagó: estaba en la Lonja, hallándola cerrada, tras no pocos esfuerzos, dio, en el número 3 de la calle de la Merced, con la casa de un señor José Ruiz, profesor en aquel centro docente. El buen hombre, mallorquín de origen, no tomó a mal los deseos del *payés* (muy al contrario, le hizo gracia su natural despejo) y pidió a su hijo Pablo, que entró en la sala sin pedir permiso, que acompañara a Jusep Torres para enseñarle lo más notable de la ciudad condal. *En Pau* Ruiz era un muchacho delgado y fuerte, vestido de manera bastante estrafalaria, bajo de estatura, de cara más bien redonda, color oscuro, ojos salidos, sobresalientes por brillo de vida un sí no es malicioso, cejas bastante anchas que empezaban en dos arrugas que le señalaban –tan joven– la estrecha frente. Otras dos le salían de las ventanas de la nariz en largos paréntesis hasta las comisuras de los labios que formaban la nada exigua boca, encuadrada con un desmadejado bigote. Una entrada en la parte derecha de la frente daba salida al abra de una raya que llevaba una larga guedeja negra, por su frente, a morir casi en la oreja izquierda, grande, pegada en buen ángulo al duro cráneo. Tal vida en los ojos saltones del muchacho, tal naturalidad en su manera de ser que, a pesar de la diferencia de tallas, inmediatamente hicieron buenas migas.

–¿No quieres tomar café?

–Bueno.

Se sentaron en la terraza de un café de la Rambla de los Estudios.

–¿Qué haces?

–Metido en una notaría.

–No debe ser divertido.

Jusep tuvo, en seguida, confianza con aquel mozo. Son cosas que no se justifican. Además, reventaba: como si la ciudad lo apretujara por todas partes, echándole hacia fuera. Hay gentes con quienes se habla de una manera; con otras, de otra. Se es según los demás. Dijo el porqué de su viaje. Pablo Ruiz alzó las cejas, todo ojos al oir que Jusep era virgen, de dieciocho años y pensaba casarse.

–Tú estás loco.

Jusep le hizo partícipe de sus teorías acerca de la vida sexual, conformes con la enseñanza que había recibido y los consejos de *La vida matrinonial,* del padre Caribay.

–Entonces ¿qué haces?

—Me aguanto.

–Tú estás loco. ¿Sabes lo que pierdes? ¿Lo que has perdido? ¿No has visto nunca una mujer desnuda?

–En fotografía.

El joven pintor se echó a reir. Le entraron dudas acerca de la hombría de Jusep, le miró fijo. Rechazó la idea: rebosaba salud natural.

–¿Estudiaste para cura?

–Ya te lo dije.

–¡Qué bárbaro! –dijo con cierta admiración–. No hay nada como «eso». ¿No te gustan las mujeres?

Persistía la duda.

–Mucho. Pero si la mujer llega virgen al matrimonio, no veo la razón...

. . . . . .

Años después, en 1906, cuando encontró de nuevo a Pablo Ruiz, en París, rememoraron, en un bistró, aquellas andanzas que les parecían viejas; de ahí nació uno de los cuadros más famosos de la pintura contemporánea: *Les demoiselles d'Avignon*.

Pablo Ruiz acostumbrado, en España, a dar su nombre y sus dos apellidos, se habituó a oírse llamar consuetudinariamente por el materno en París; para evitar confusiones con el casero, el cartero, la portera, adoptó el segundo para todo: Picasso.

III

Pablo llevó su amigo –reciente, pero firme; eso se nota en la sangre– a su estudio, en la Ribera de San Juan. Lo compartía con un escultor, Soto, pequeño también, pegado como él a una pipa; le hizo gracia enseñar sus cuadros «a una virgen». A ver qué le parecerían a un *payés*, sin preparación alguna.

Ahí estaban, vueltos contra la pared, *Las dos hermanas, La vida, Los parias, Viejo judío, Niño enfermo, El asceta, La comida del ciego, Viejo guitarrista,* el retrato de *Sebastià Junyer;* en un caballete, casi concluído, *La familia Soler;* multitud de dibujos y guaches.

Torres Campalans no había visto nunca cuadros así, con personajes tristes, hambrientos, bañados en una atmósfera extraña. Exangües. Sintió una sacudida: como la primera vez que vio el mar. Acostumbrado a los cromos no pensaba que la pintura pudiera ser otra cosa.

–¿Y eso lo pintas tú?

No relacionaba la vitalidad de Pablo con sus cuadros.

–*¿Què et sembla?*–le preguntó Soto.

–*Fantàstic.*

No volvía de su asombro. Que la miseria pudiera ser tema de algo más que de conversaciones le dejaba atónito. La atmósfera triste, azulenca, la vejez de algunos modelos, la delgadez hambrienta, la fuerza humana de tanta desolación le cogía de sorpresa, mudo de entusiasmo.

–¿Cómo pintas?

–Con la cabeza.

Se extrañó de que lo hiciera sin modelos.

–Está bien inspirarse del natural. Tomar apuntes, para la memoria. Pero luego hay que pintar solo en el estudio. ¿O crees que Galdós escribe en las casas que retrata? No; se fija, mira, luego trabaja en su casa. Se pinta con la cabeza. En Madrid, conocí a Baroja. Es un escritor joven. ¿No has leído nada de él? Es bueno, me gusta. Voy a ilustrar un libro suyo: *Las mixtificaciones de Paradox.* Hicimos una revista que podía haber estado bien. Pero me puse malo. Madrid no me conviene. Es un pueblo absurdo. Baroja es vasco, anarquista. Hará cosas buenas. Le hubiera gustado ser pirata. Ve piratas en todas partes. ¿No has

leído *La busca?* Está bien; se parece un poco a Galdós, pero más vivo, sin tantas vueltas y revueltas, ni tantas descripciones inútiles. Va al grano. Son tipos de todos los días; sin escoger. Un poco como éstos. El asunto es lo de menos. Lo que importa son los hombres. Antes era al contrario. Hacían pintura «de historia».

—Por eso dices siempre: —¡Déjate de historias! —apuntó Soto—, y pintas sin fondo.

Torres Campalans sintió una gran admiración por su amigo. Por la noche, Pablo le llevó al Paralelo, a ver a la *Chelito,* que le entusiasmaba. No cabía un alma —si se puede decir— en el teatrucho. Al payés le pareció descender al infierno, perdido cualquier asidero. El impacto del ambiente fue tan fuerte como el que resintió por la mañana ante los cuadros. El humo, los gritos, el público, indiferente o desencadenado, la música blandengue y populachera, las luces violentas del escenario donde —cuando entraron— se contorsionaban dos mujeres con faldas cortas, de lentejuelas, le aturdieron; atolondrado, de pie, en la entrada del patio —no de butacas sino de largos bancos— tuvo necesidad de que Soto, que les acompañaba, volviera atrás para arrastrarle de un brazo. Las dos mujeres desaparecían entre silbidos.

La *Chelito* era una maravilla. Preciosa, pícara, traviesa en su deshonestidad, desenvuelta en el descaro, ágil en la obscenidad sólo rozada, coqueta en el retozo jamás malsonante, flor de lo sicalíptico —como entonces se decía—, nunca chocarrera, sí libertina, retozona, galante, daba a sus cuplés mil intenciones que sole-

vantaban a Barcelona. *La pulga* fue por entonces su mayor éxito, que se coreaba en toda España.

Pablo Ruiz iba todos los días a verla actuar y la dibujaba, frenético. En otros la acoplaba, sin dar la cara.

Aquella noche fueron, paseando, a la luz de la luna, por Poble Sec. Las casas miserables daban, a los ojos de Jusep Torres Campalans, el azul de los cuadros de su amigo. Volvieron por la calle de Conde de Asalto y fueron a una taberna del Barrio Chino. Ni Soto ni Ruiz tenían dinero; Jusep pagó el vino y los caracoles.

Al día siguiente se abría una exposición de Pablo Ruiz Picasso en la galería Leruvier, en París. El pintor no tenía fe en el éxito:

–Mientras esté la *Chelito*, me quedo aquí.

Torres Campalans permaneció en Barcelona hasta que se le acabó el dinero: no era hombre para pedir prestado. Ni monumentos, ni museos; todo se les fue en largas conversaciones en cafés, múltiples presentaciones en dos o tres tertulias donde, cuando tuvo que hablar, que no fue mucho, hizo buen papel, por su buen sentido y decisión.

Paseaban por las Ramblas, hasta la madrugada; las luces de gas alumbraban, por abajo, los árboles desnudos que se perdían, más altos. Los cafés daban lustre a las aceras. El invierno no se notaba, suave aquel año.

–¿Qué vas a hacer?

–Volver a Gerona. ¿Qué remedio?

–¿Por qué no te quedas?

–¿De qué vivo?

–De cualquier cosa.

–Allí tengo una colocación.

Le mandaba su sentido del orden.

–¿Piensas seguir toda la vida de cagatintas?

–Ya veremos.

Ya quería pintar, pero se guardó de decirlo. Andaban mansamente, dejando resbalar el tiempo suavemente por el río de las Ramblas.

A esa hora, en el Suizo, se solían reunir alrededor de Jordi Avellac, algunos periodistas y dibujantes.

–El hombre es el único animal que pinta.

–Sí, y que esculpe.

–Y que escupe, ¡a ver, si no!

–¡Ya!, basta. Y el único que sabe que va a morir, etcétera, etcétera. No, hijos, no: todo esto se reduce a algo peor. El hombre es el único animal que trabaja por algo que no sea su subsistencia. Ésa fue la maldición divina: ganarás el pan con el sudor de tu frente. ¡De tu frente! Es decir de tu caletre. Lo demás era ya viejo: también los perros o los cuervos sudan para dar con su comida o su pareja. Lo nuevo es trabajar porque sí, para quedar. Parece mentira, pero trabajamos para ser después de muertos. ¿Cabe mayor demostración de la miopía de los ateos?

Torres Campalans procuraba darse cuenta del nuevo mundo.

Jordi Avellac, era hombre de edad, de chambergo y chalina, que regresó a Barcelona para morir. Había

vivido en París casi toda su vida, y, a los postres, que le aseguraron amargos por una tuberculosis «de viejo», se refugió en casa de su hijo, papelero de la Ronda de San Antonio, que no se acordaba de su figura. Había sido, a lo que contaba, periodista importante de *L'Opinion,* diario que nadie entró a averiguar qué fue. Lo cierto: que Avellac, con su barbita blanca, su pelo salpimentado, no acababa de ponderar su ciudad perdida, paraíso para sus oidores. Malas lenguas aseguraban que el sable y el «chantage» fueron sus mejores armas; de cierta condición híbrida que, tal vez, con mala voluntad, se le notaba en la blandenguería de la mano que ofrecía, fofa. A la vejez, arrinconado, sin necesidades, pasábase el tiempo en el café, cuando no jugando al dominó, dando cátedra de muy pasados sucesos teatrales. Scribe era su Dios, se contentaba con Echegaray, echando pestes de Benavente. Galdós le parecía un patán. Pero las actrices francesas...: –Me dijo Sarah Bernhardt:–Oye, Avellac, ¿qué te parece si...?, y Coquelin... A veces con dos ajenjos *bien tassés,* se ponía lírico.

Colaboraba en *La Vanguardia* donde escribía artículos «de estética», en los que fundía memorias y hechos recientes, en un estilo modernista –un tanto d'annunziano– que tenía éxito entre los aprendices de escritores de la época. Los solía escribir en la mesa del café y, antes de enviarlos a la redacción del periódico, con un limpiabotas que tenía asalariado para ese menester, leía sus cuartillas a la media docena de «artistas» que le rodeaban, en el sofá, bajo el espejo del café; Torres

Campalans le oía con curiosidad mientras Pablo, sordo, garrapateaba su figura en el mármol.

–Todavía no tiene título, jóvenes ilustres, pero paren mientes:

«Donde quiera que se esté, uno se acuerda siempre de París. No por el Sena, ni por Nuestra Señora, ni por las calles de Passy, ni por los cafés, ni por la buena comida, ni por los Grandes Boulevares, ni siquiera por los teatros. No, ni las tiendas, ni las arcadas de la calle de Rívoli, ni la plaza de la Concordia, ni los Campos Elíseos, que no son grano de anís. Ni ahora, por el metro. ¿El olor de las lilas? ¿La primavera tierna? ¿Las retahilas de edificios grises? No. ¿Qué tiene 'el Madrid' que no tenga otro café? ¿O las hiedras de San Germán? Las calles se cruzan y se entrecruzan, los ómnibus se multiplican y dejan cola; hay librerías por todas partes. Ni la Magdalena, ni la avenida de la Ópera, o la Ópera misma. Es cierto que el Bosque es el Bosque, pero hay cien bosques como el Bosque. El Panteón no es una preciosidad, sí el Luxemburgo, pero ¿y qué?, se pueden citar otros parques, otros jardines que lo dejan atrás. Auteuil está bien. Menilmontant no tanto. Montmartre. ¿Habéis visto Montmartre de día? Es triste, a pesar de la vista. ¿Cruzar los Boulevares Exteriores, bajar hacia la calle Lafayette? Es igual a todo, quizá un poco más feo. El cielo gris se arrastra sobre las chimeneas que parecen alimentarlo. Sí, ya sé: las exposiciones, el Louvre, etc. Y ¿qué? Ahí están los demás museos repartidos por el mundo, que no son cualquier cosa. Las Tullerías, bueno, casi

un milagro, sobre todo si se es niño con barquichuela (las rejas con sus puntos de lanza dorada, y, allá al fondo, el Arco del Triunfo, con su aire y color de perla engastado en el estuche de sus avenidas). Las mujeres, por lo general, son viejas, mal vestidas y con sombreros ridículos del año de la nana, los cocheros están mal educados, las oficinas de correos son horrendas, malolientes e interminables. Alguna jovencita, pero interesada. Los hoteles oscuros y sucios, con su retrete entre dos pisos. Muchos malhumorados que no perdonan un centavo. Bueno, y ¿qué? Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París. No que pasara allí los mejores años de mi vida, pero... Sí, los alrededores: San Clavo, Versalles, Fontainebleau y toda la pesca a orillas del Marne. Y los impresionistas, y los cobradores bicornes del Banco de Francia, la plaza de las Victorias, la casa de Victor Hugo, los puestos de libros viejos de las orillas del Sena. Ya sé: los restoranes, los *bistrós*, la mantequilla y la galería inacabable e inigualable de quesos. Algunos alcoholes, pero no son únicos: en todas partes del mundo hay algo bueno de beber. El Jardín de las Plantas, Vincennes, la historia, la grande y la pequeña. Y ¿qué?, ¿es que Roma, o...? Las hojas caídas, pardas, secas, dulces con su ruido sordo de huesillos rotos al pisarlas, y el sol que se va sobre las puertas y entradas de la ciudad. Pero aquel bosque alemán... ¿Serán esas anchas avenidas modernas, los tranvías, los coches de punto, las estaciones ahumadas y viejas, las fortificaciones, los hierros colados de las

bocas del metro? ¿El café con leche y los *croissants* dorados? ¿Dónde no? Hagamos la lista: Berlín, Varsovia, San Petersburgo, Nueva York, Moscú, Londres, Viena, las que queráis.

»El puesto de periódicos, la columna con los anuncios de los teatros —las revistas—, la vendedora de castañas asadas, los pomos de violetas. El agua corriente bajo el bordillo de las aceras, el museo Grévin, el falso clásico de Nuestra Señora de Loreto, el parque Monceau. ¿Más nombres? Todo eso ¿es París? Las casas viejas, comidas por la mugre, cerca del Mercado Central, grises, pequeñas, oscuras, llenas de porteras y de vendedores de naranjas, de callos a la moda de Caen. Los puentes, la Isla, el Sena y sus barcazas. Los muelles. La luz velada, malva gris, nácar: la luz de Brujas, la de Amsterdam. ¿Puede compararse con la de Barcelona, con la de Lisboa o con la de Florencia? No.»

Avellac hizo una pausa, cuidaba sus efectos, bebió un sorbo de anís verde. Alzó la voz: —«Lo que sucede es que París no es una ciudad, sino una manera de vivir, una manera de entender la vida. Se está allí de otra manera, viviéndose igual o peor en otra parte».

—Eso de que París es una ciudad a la medida del hombre, lo ha dicho Galdós—apuntó Julián García Meneses, para molestarle.

Avellac se alzó de hombros, y continuó:

«—Sábese que todo está a mano. Todo viejo, gastado, conocido, pero inmutable: hecho de siempre y para siempre. En París se tiene confianza en la obra del

hombre. No en lo hecho o por hacer. Puedes volverte y revolverte en la cama, con la seguridad de que existe, de que todo es y ha sido probado y que, si no, lo será algún día, de que nunca te molestarán las sisas de tu chaqueta, todo a mano. París es una manera de entender el mundo, una manera feliz de estar, de sentirse cómodo. Vida vieja, sedimentada, olor de vino de buen año, del queso en su punto. Es el vino, el queso por antonomasia. Todo lo demás –la elegancia, por ejemplo– la dan por añadidura. ¿Quién se queja? ¿Quién no quiere volver? ¿Quién no se acuerda? ¿Quién no añora? No es por Francia –ése es otro cantar–, es por París, sólo por París: otro mundo. El otro mundo...»

Un murmullo aprobador rodeó al «cronista». París lo era todo para aquellos jovenzuelos. Jordi Avellac no era catalanista sino partidario de que Cataluña se convirtiera en una provincia francesa. Para él, España, no digamos Madrid, no existía. Además: antisemita, *dreyfusard* que fue a todo trapo, reaccionario a machamartillo.

Jusep Torres Campalans quedó muy impresionado por el elogio. Se prometió ir a París tan pronto como pudiera. Preguntó a su joven amigo si estaba de acuerdo con el panegírico del viejo periodista:

–¿París? –repitió Pablo– ¿París? Sí, para un rato no está mal.

Más afectado quedó por la noche: volvían del burdel de la calle de Aviñó, por la Boquería; torcieron por la plaza del Pino; abierta la iglesia –era sábado–, se asomaron atraídos por la música celestial. Torres

Campalans tuvo cierto reparo al entrar, por el lugar de donde venía. Pedía perdón por su concupiscencia cuando descubrió a Avellac, de rodillas, frente a un altar lateral, los brazos en cruz. El viejo al notar la mirada, se volvió. Perdíanse sus lágrimas por las mejillas barbadas.

Salieron.

–No le hagas caso. Cada vez que «peca», viene a arrepentirse, ya le conocen. Y pesca.

A Torres Campalans aquello le hizo también una gran impresión.

–En París, ¿hay muchos?

–No lo sé.

–¿No te dan asco?

–¿A mí? ¡Allá ellos!

–Yo creía que era cuento.

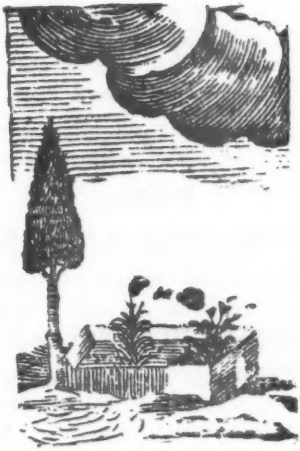
–¿El qué?

–Lo de los maricones.

MAX AUB

Euclides, 5-3.
México, D. F. (5).

EL HONDERO



Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

JOSEP ROMEU:

Baptisme

•

Bautismo

(Versión castellana de J. M. C. B.)

•

JUAN RUIZ PEÑA:

Cuadernos de un solitario

Baptisme

Aquesta aigua lustral
damunt el cos salvatge corredora,
purifica els teus ulls
de dens treball d'aranya matinera,
de boires espessides als camins
i de ritus ombrívols
en cruïlles de bocs criats a l'erm.

Dret, plantat entre còdols,
pels muscles i les cuixes als turmells
l'aigua freda fa via,
i posa al flanc del riu un petit llim
format de tu mateix i cinell tendre.
En viuran els herbeis,
campànules i joncs, les canyes xiules.

Que ella vagi al seu mar
amb tots els vells estigmes que et sollaven,
que no valen a res,
espremuda carcassa de molls dolços
xuclats pel llavi pur de tanta rel,
i allà els deixi, vessant-se,
per a platges ardents i vana sal.

Tu aniràs a creixença:
cerca amb aquests ulls nous les fondes deus
i llur rara alegria,
passa del riu al pla i sembra't als prats,
goludament i humil, la pell brunyida,
i penetra per ells
a la limfa abissal d'una altra saba.

JOSEP ROMEU

Avenida de la Virgen de Montserrat, 145.
Barcelona.

Bautismo

(Versión castellana, autorizada por J. R.)

Esta agua lustral
corriente sobre el cuerpo salvaje,
purifica tus ojos
de denso trabajo de araña matutina,
de nieblas espesadas en los caminos
y de ritos oscuros
en cruceros de cabríos criados en el yermo.

En pie, sujeto entre guijarros,
de los hombros y los muslos a los tobillos
discurre el agua fría
y deja en la margen del río un pequeño limo
de ti mismo formado y de musgo blando.
De él vivirán las hierbas,
las campánulas, los juncos y los carrizos.

Que ella vaya hasta el mar
con todos los viejos estigmas que te manchaban,
que para nada sirven,
exprimido despojo de dulce tuétano
sorbido por el labio puro de tantas raíces,
y allí los deje, derramándose,
para playas ardientes y vano salobre.

Irás hacia tu crecimiento:
busca con estos nuevos ojos las hondas fuentes
y su extraña alegría,
pasa del río al llano y siémbrate en los prados,
humilde y golosamente, con la piel bruñida,
y penetra por ellos
en la linfa abismal de otra savia.

J. M. C. B.

Cuadernos de un solitario

Al pintor Eduardo Vicente

LA CALLE SOLITARIA

Yo, Mambruno, ¿ya me conocéis?, me he creído unas veces romántico, otras, últimamente, impresionista, por este amor mío a la realidad embrujada de luz. Solamente en el corazón de la naturaleza se halla Mambruno a sí mismo.

Mambruno escribe, pero sabe bien que lo que importa es la actitud, pues toda vocación es interminable como la misma vida. Escribir, pero sólo de lo que se ama, cuando lo vivido ha pasado a ser sangre nuestra y circula por las venas de nuestra alma. Sinceridad, si no, silencio; huir de toda ficción, mejor, delicadeza de solitario.

Hoy pasea Mambruno como otros días por estas calles de la ciudad donde el destino le hace vivir. Once de la mañana cuando atraviesa esta calle verdinosa y sola. Árboles en verde soledad, troncos verdeantes y un verdor tembloroso de enredaderas asomando por las tapias. Mambruno quisiera captar el alma tierna y verdecida de esta calle. Contemplándola siente como si la primavera empujara a su corazón verdecido también hacia arriba, hacia este cielo de suave transparencia manchado levísimamente por unas nubes blancas.

EL PARALÍTICO

Mambruno se arrima al pretil del río, mira al agua, la oye borbollear espumosa y sueña en otros días fugaces como esta agua que ahora pasa. Sol primaveral, todo reverdece y brilla, hojillas nacientes aún temblorosas, hierba menuda, brizna sutil, niños alborozados que juegan, brincan o corren, sucesión, blanca, amarilla, grana o azul, de raudos vestidos. Como otro niño más salta la alegría y los niños, persiguiéndola, ríen, zarandeándola de las trenzas.

Sigue alegre también Mambruno, pero al pasar ve unos ojos desorbitados que le observan; un hombre canoso sentado en el pretil; cerca ya de él, una mano ase tenaz la izquierda de Mambruno, gesticulando, con la cara rugosa y casi impávida. Mambruno confuso, le mira e intenta recordar, y, al fin, cae: «Es Capilla, el ebanista». Y lo va recordando: activo, sanguíneo, lleno de vida, con aquella su vivacidad de ardilla. Hace una mueca contraída y dolorosa con el rostro como indicando a Mambruno su estado. Debe sufrir mucho, cadáver en vida. Mambruno no sabe qué hablarle, su corazón se revuelve conmovido y atónito y por fin estruja la mano fría, lánguida, muerta, de Capilla, con la suya vigorosa y fuerte, y se va, solo como siempre, pero más hombre ahora que nunca.

GORRIONES

El plumaje lluvioso, vivaces y pardos, pían los gorriones. La copa verdecida del árbol del jardín tiembla de píos. Gorriones escarban, picotean la tierra, vuelan, saltan, revuelan, brillan de picardía sus ojillos. Niñas de negros uniformes con bandas azules corretean por el patio del colegio. Mari-Blanca, la menor, ha asomado la rizada negrura de su cabecita y le ha sonreído con sus ojazos negros. Mari-Carmen, su hija mayor, le ha saludado con la inteligencia clara de su mirar.

Las seis en punto de la tarde. Pronto saldrán.

Mambruno vuelve a fijarse en el bullir de los gorriones; giran rápidos en torno al tronco húmedo, resbala por el pico de uno de ellos una gotita de agua que cae de una hoja verde, el alma de Mambruno siente la misma ansia de vida que estos gorriones y se contagia de su misma revoloteante alegría.

SAUCE SOBRE EL RÍO

El sauce extiende, alarga e inclina su tronco hacia la otra orilla. El agua verdosa y mansa lame el musgo de la corteza y el río, espejo tembloroso, refleja la vibración de las ramas. El viento pasa, rumor de agua, crujido de hojas, por debajo del tronco. El sol, ascua trémula, brilla encima del puente. Las nubes, momentáneamente áureas, chispean en llamaradas rojizas y por último son moradas cenizas al extinguirse el sol.

Canta un ruiseñor con una música que duele en el alma. Es fuego vibrante su trino, como si el corazón de la naturaleza misma cantara. ¡Ay, cómo la ama! Tal, Mambruno; versos se arremolinan en sus labios balbucientes. Pero triunfa –naturaleza, coro unánime– el gorjeo puro del ruiseñor.

LO MISMO

Como todos los días, el paso a nivel y, allá, verdor, nubes y tejados rojizos, acá, hierro negro y retorcido, la estación y el jadear humoso de una locomotora; enfrente, lilas moradas en las verjas del hospital, detrás, la casilla y un hombre, mugre y tizne, barba hirsuta y ojos soñolientos.

Cruzan las gentes con esa impasibilidad sufriente de la pobreza. Son rostros conocidos, casi familiares, de seres, sin embargo, con los que nunca habló.

Ahora, tan rubia y tan alta, y ya algo madura, esta mujer. Miran sus ojos con la resignación cansada y al fijarse en Mambruno relampaguean con un brillo azul de esperanza.

Las dos de la tarde, minuto más o menos, y los dos, durante un día, un mes, un año, sin hablarse, sin saludarse, entendiéndose solamente con los ojos.

Lo mismo, siempre. El mismo paso a nivel: carbón, hierro, humo, y el mismo racimo rubio de hermosura, ella, al pasar...

EL ENTIERRO

Tuvo que ir al entierro, ser uno más en aquel acto de fúnebre vanidad.

Delante, el duelo, los acompañantes, detrás; él, junto a un cualquiera, sin saber de qué hablar.

Paró el coche mortuorio; el párroco, dalmática amarilla y cruz blanca, tez morena, espesas cejas negras, voz de tumba, entonó un responso.

El sol de las cinco, implacable, abrasador, sobre las testas desnudas. Hervían en las frentes sudorosas gotas de latín y sol. El cura insistía en sus preces, grave, monótono. En los oídos de Mambruno parecía como si zumbara el abejorro negro de la eternidad.

EL ANTICUARIO

Mambruno gusta departir con él, pues Leoncio es leal, afectuoso y bueno como el pan, este pan de Castilla, dorado, coruscante y sabroso. Leoncio vive entre cacharros y muebles viejos, pero entre tanta antigüedad polvorienta brilla el oro de su limpio corazón.

Hay, en el salón destartalado y enorme, camas, cunas, armarios, sillas, lámparas, jarrones de porcelana, platos esmaltados, espejos, cornucopias áureas; en los muros penden, roídos de humedad, óleos verdosos, casi negruzcos, acuarelas desteñidas, encima una capa de polvo, de un polvo que se filtra invisible. Alguien, sin embargo, cela intacta el alma de estas cosas antiguas, bien es en los nudos ardorosos de la madera, en el fondo vibrador del vidrio, en el centro frío del metal, un orbe polvoriento, forjado con tiempo, desilusión y olvido.

LA BICICLETA

Enjuto, casi seco, rizada la canosa pelambrera, tersa la piel, bronceada por el aire frío, Agustín toca el timbre, deja el paquete y escapa rápido hacia su bicicleta.

Pero hoy abrió Mambruno y le dijo:

–Espere. Sólo un momento.

–Tengo abajo la bicicleta.

–Ya lo sé, pero es que lo veo a usted desde hace varios días tan triste.

–Sí, es natural...

–¿Muchos encargos que llevar?

–Cuesta mucho subir y bajar escaleras, y todo para mal comer.

–Yo creía...

–Ni aun casa. Tenía un cuarto con derecho a cocina con mi familia, somos cuatro, pero me acaban de echar, ayer mismo.

–¿No hay modo de arreglarlo?

–Ca, sólo la muerte arregla la vida de los pobres. Cuatro tablas, lo justo para la caja–acaba diciendo Agustín, y se lanza luego, escaleras abajo, hacia su bicicleta. Mambruno, desde el balcón, lo ve correr, inclinado, agobiado, sobre su corcel de níquel, su alada bicicleta.

ROQUE

Roque barre las escaleras envuelto en una nube de polvo. Distiende el cuello, largo y pelado como de avestruz, contrae la boca pequeña, pliega, rugosa, la cara, menea las orejas simiescas, atisba con sus ojillos grises y vivos, encuadrados bajo el espesor canoso de las cejas, se quita la azul boinilla grasienta y se rasca la pelambrera blanca, escasos pelos plateados en la cabeza calva y puntiaguda.

–Catorce de familia, todos en estas dos habitaciones y cocina del sótano, ¿ve usted la rendija tapada con tela metálica?, y, contentos, pues aún hay cinco dedos para trabajar.

Roque deja la escoba en la puerta, y, en voz alta, con su lengua torpona, sigue contando a Mambruno:

–Treinta años de obrero en la fábrica de gas; ahora, por un duro, al día, saco al ciego, a don León, a pasear, todas las tardes, hasta el anochecer; veinte años llevo en este sótano, pero a dos pasos está la ribera del río con su yerba blanda para que se revuelquen mis nietecitos. Pocas son mis alegrías pero con qué ansias las espero, no las cambiaría por todos los dineros del mundo. Ahora, dentro de unos días, me va a nacer otro nietecillo, de mi hija, la mayor, y ya me relamo de gusto pensando cómo voy a gozar con el pequeñuelo.

La cara de Roque se ilumina dichosa, vuelve a coger la vieja escoba y continúa barriendo, una, y, otra, vez.

SEÑOR DOMINGO

Sentado en una silla, frente a un vasito de claro, bermeja la tez y translúcida de venas azulosas, ganchuda, colorada, la nariz, un pitillo, en la boca desdentada, la visera de la gorra como celando la malicia chispeante de los ojuelos, el señor Domingo, obrero impresor jubilado, vivía de comerse unos dinerillos.

Al entrar, Mambruno lo veía y solía invitarle a beber.

–¿Qué hace usted? – le decía, luego, por hablar algo.

–Ya ve usted –respondía, invariablemente, el señor Domingo–, haciendo hora de comer.

–¿Es temprano aún?

–Sí, señor; yo tengo en el estómago un reloj, él me avisa a la una y media en punto.

Después callaban los dos y bebían silenciosos.

Hoy como no le vio, preguntó por él. «Se ha muerto. El martes lo enterraron», respondió, secamente, el tabernero. Mambruno echó una mirada a la silla vacía, bebió y se fue, recordándolo, conmovido.

JUAN RUIZ PEÑA

General Mola, 4.
Burgos.

EL BANDO DE LOS ÁNGELES

When an artist deserts to the side of the angels, it is not most odious of treasons.

ALDOUS HUXLEY

JUAN EDUARDO CIRLOT:

La obra de Juan José Tharrats

La obra de Juan José Tharrats

Juan José Tharrats (Gerona, 1918) es el representante del lado luminoso, aproblemático, en el informalismo de la escuela de Barcelona. Sus cuadros son composiciones de elementos gayos, estridentes incluso en ocasiones, y tienden a procurar un goce contemplativo antes que una conversión total de los factores que se mueven en el zodíaco interior del espíritu. En la actualidad, su estilo significa una recuperación parcial del modernismo, por la afición del artista a incluir sistemas de puntos luminosos, en contraste con fondos oscuros, o a manejar gamas vibrantes en las que los matices de segunda o tercera elaboración se interfieren con los primarios. Algunas de sus obras conducen a la abstracción aspectos parciales de la luz y de las representaciones estilizadas de pintores del período 1900-1920, como el germánico Gustav Klimt o el catalán Anglada Camarasa. No podemos olvidar que Tharrats se interesa también por la captación directa de aspectos formales e imitativos de la realidad. Alguna de sus imágenes parece una imitación literal de los fondos de rocas submarinos, o de las estructuras de minerales complejos en los que la riqueza de vetas coloreadas y con resplandores metálicos, anima la sorda pesadez de la materia.

Comenzó a pintar Tharrats hacia 1946, sintiéndose inclinado hacia formas abstractas que, por pura coinci-

dencia, presentan semejanza con las de un Fritz Glarner; pero ya en esas obras se advierte el interés por los cromatismos modernistas, utilizándose el sonrosado, lila, verde amarillento y otros matices que abundan en las decoraciones de los numerosos edificios barceloneses de esa época. Insertaba además Tharrats esquemas formales cuya identificación ha de producirse en una zona desvelada por la reciente película sobre *Joan Miró,* pues se trata de diseños que recuerdan algunos objetos de arte popular, juguetes que se venden a los niños en festividades, por las ciudades y los pueblos. Cuando Tharrats evolucione hacia la pintura figurativa, dentro de un cierto esquematismo conceptual, con buena dosis de primitivismo, mantendrá el interés por ese mundo que encandila al público infantil, como las sorpresas de colores, las palmas, las jaulas con sus pájaros, las flores de papel, etc. En pinturas cual *Paisaje en tamaño natural* (1951) estos objetos mantienen un determinado grado de abstracción y la materia, tratada mediante un sistema de linealismo continuo acompaña las formas radiantes, los haces de varillas y de líneas, que constituyen una flora superreal. Pero el dibujo no siempre se somete a las aspiraciones del artista en este momento y la figuración, aún esquemática, pierde progresivamente su interés. Entonces Tharrats comienza un nuevo período que se distingue por la voluntaria humildad artesana. Tras la etapa mágico-figurativa (1951-54), en la que destaca su número de homenaje a Paul Klee, en *Dau al Set* y sus dibujos para el homenaje a Arnold Schoenberg, más puros y límpidos en su dinamismo,

Tharrats inicia el estudio de la materia por el empleo de la maculatura.

Mediante trepas y rodillos logra formas a presión en las que aparecen las estructuras coloidales que conoce la morfología o se señalan con precisión geométrica las líneas de las tramas y piezas aplicadas. En vez de óleo, el pintor utiliza las tintas de imprenta, más brillantes y fluidas, con pastosidad más obediente a la presión. Es realmente extraordinaria la riqueza de calidades que logra Tharrats con ese procedimiento, similar al del monotipo hasta cierto punto. El rojo y el verde predominan en muchas de sus obras, así como los contrastes violentos en negro y amarillo. No sólo las interpenetraciones de masas de color, sino algunos esquemas formales poseen interés en dichas imágenes; así la de un sol negro de gruesos rayos, o la de un zig-zag de rayas filamentosas en la extensa superficie cuyos fondos se animan por las calidades obtenidas por aplastamiento. Los efectos mecánicos y a un tiempo dirigidos de las maculaturas orientan a Tharrats hacia un nuevo universo de formas y entonces vuelve a pintar siguiendo la dirección de esas técnicas. Ulteriormente tiende a refundirlas y mezcla óleo con tintas de imprenta, siendo frecuente también la incorporación de objetos naturales, sobre todo piedras, fragmentos óseos de animales marinos, trozos corroídos de metales, etcétera.

El empleo de todos estos elementos sitúa ya de hecho a Tharrats en el informalismo. Si obedece a sugestiones diversas es para transformarlas según los

dictados de una sensibilidad no siempre acertada, desigual, pero muy humana y poseída por un auténtico deseo de alegría y de afirmación en el mundo. Basta esta actitud espiritual, realmente rara en el artista de las tendencias más avanzadas del presente, para tomar el «romanticismo» de Tharrats y sus deslizamientos hacia una aceptación demasiado directa de lo natural por su lado favorable. No podemos exigirle una profundidad que no se propone lograr, ni pedirle esos acentos trágicos que, lo confesamos, nos conmueven muy especialmente. Tampoco los éxtasis supremos que sólo pueden surgir del enfrentamiento con los poderes adversos. Señala justamente el *ethos* de la obra de Tharrats una ausencia total de los sentimientos negativos; parece surgida su creación donde el mal nunca hubiera puesto su huella. Sólo en alguna pintura ha logrado Tharrats superar esa naturalidad primigenia de su temple y la dominante tendencia decorativa de la mayoría de sus imágenes para penetrar en el mundo concreto de los contenidos. Nos referimos a su bello cuadro *La escalera* (1957), que, dentro de las reminiscencias de Ernst, aun cuando muy personal por la composición y la técnica, utiliza un símbolo tradicional para exponer, desde lo inconsciente, su anhelo de ascenso desde las profundidades blandas de todos los océanos hacia las cimas inaccesibles de las águilas.

En su período reciente, Tharrats ha trabajado también en la joyería, en colaboración con Felíu Vía, produciendo obras ortodoxamente informalistas, en las

que los metales surgen como llamas, con estructuras irregulares, corroídas, leñosas, carboníferas, crispadas, dentro de la sublimación latente que les facilita su naturaleza fúlgida. Las piedras tienen a veces calidad de ojos o dientes, una viscosidad abisal que se enhebra a la expresión del soporte y que religa estas manifestaciones a los aspectos más dilacerados del ya recordado modernismo. La estilización, por el lado opuesto al de los orfebres de 1900, logra resultados similares, que en ocasiones llegan a una originalidad intensa.

En su creación futura, Tharrats debería acaso combatir la fuerza irresistible del azar y prescindir de esas «estructuras continuas» que pertenecen con demasiada evidencia a las composiciones desde siempre utilizadas por la decoración. Componer es jerarquizar. En cambio, su empeño en recrear la realidad misma de las materias pétreas, a través de las mezclas pictóricas, la presión y el pincel o la espátula, nos parece signo de su personalidad, abierta hacia la verdad de lo exterior. *Pues si fenoménica es la piedra que tocamos, existencial y condenado a muerte es el movimiento emotivo que nos parece ser el fundamento de nuestro ente.*

En fecha reciente, Tharrats ha realizado una serie de obras, en blanco y negro, por el procediminto de la maculatura y de la sobreimpresión, que significa acaso la culminación de su obra. De estética muy depurada, en conjunción estricta de técnica y sentido, las numerosas imágenes bitonales de esta serie se hallan en un dominio intermedio entre los resultados de la fotografía (rayograma) y de la reproducción litográfica. Reservas

verificadas con trepas, polvos de talco, cordones deshilachados y otros objetos, producen formas y figuras negativas que la variedad de medias tintas o de negros intensos hacen resaltar como polvillo cósmico, imágenes de nebulosas, o visiones de espacios en superposiciones indefinidas. Uno de los hechos substanciales del informalismo se vuelve a patentizar ahora en Tharrats, como antes en Tapies, en Cuixart o en Tábara: la supresión del color, la ubicación totalitaria de una lucha estructural entre el sí y el no, entre la presencia y la ausencia.

JUAN EDUARDO CIRLOT

Herzegovina, 33, 6.°
Barcelona.

PLAZUELA DEL CONDE LUCANOR

JUAN GOYTISOLO:

Los murcianos

Los murcianos

Beba «coca-cola». Escrita en la pared del ferrocarril con gigantescas letras negras, la consigna parecía presidir orgullosamente la vida del barrio. Donde quiera que se mirase, al alzar los ojos, la vista tropezaba con ella. Más arriba, un avión a reacción surcaba el cielo a gran velocidad. Su trayectoria –larguísima– partía el espacio en dos, como una raya de tiza y se disolvía lentamente en lo azul como la estela de espuma de un barco.

Deslumbrado, Antonio amorró la cabeza y cortó, por el primer callejón, hacia la playa. Era domingo y la explanada guijosa que se extendía frente a las chabolas acogía a centenares de ociosos que se esponjaban al sol, lo mismo que lagartos: corros de hombres oscuros que jugaban al tute o al julepe, en mangas de camisa y con la boina encasquetada; mujeres viejas y como encogidas, que se defendían del reverbero de la luz con toscas viseras de papel de periódico; chiquillos ágiles y medio desnudos, que correteaban por los escombros persiguiéndose, con imaginarios revólveres, hasta el borde de la cloaca.

Las barracas tenían aproximadamente la misma altura y, en gran proporción, estaban enjalbegadas. Algunas, lucían un pretencioso techo de ladrillo, puerta de

madera regular y tiestos de geranios y dondiegos. La mayoría, estaban confeccionadas de remiendos, con ladrillos y baldosines de diferentes formas y colores y hasta, a veces, con parches de hoja de lata. Aprovechando el sol, sus habitantes charlaban, dormitaban, trabajaban y comían al aire libre. En la barraca próxima al albañal, una criatura gateaba por la arena, el pie ligado con una cuerda a la puerta de su casa.

Antonio vagabundeó por la explanada, sin rumbo fijo. El parloteo ruidoso de los receptores armaba una endemoniada algarabía. Programas distintos, retransmitidos a toda potencia, cambiaban estériles gritos, en una apasionada discusión de sordos, monótona e inacabable. El aire estaba saturado de olores: efluvios de husmo y aromas de fritura, que se mezclaban con el hedor de las basuras y albañales y se diluían, en la atmósfera tibia y casi calina.

El niño se sentó en un montón de escombros, de espaldas al sol. A su lado, un viejo vestido con un abrigo mugriento, se cortaba las uñas de los pies. Dos manguis revolvían las basuras con sus bastones. Junto a la calle, cuatro hombres habían improvisado una mesa de juego sobre una vieja barrica de vino.

–Te digo que ha tocao falla.

–Mentira.

Antonio les observó con atención. Un gitano se había incorporado del neumático que le servía de asiento y señalaba furioso al rubio de la baraja.

–El tipo me ha tomao por un jula...

–Leches.

En una de las chabolas vecinas alguien pulsó las cuerdas de una guitarra. La voz enfebrecida de un locutor anunció un programa de mambos. Una niña vestida de andaluza se puso a bailar en el umbral de su casa. Y, en aquel momento, cuando la confusión de rasgueos, voces, música y gritos amenazaba llegar al paroxismo, el panorama sufrió un cambio inesperado.

–¡Queo!

Un chiquillo vestido con una camiseta azulgrana les había avistado en el paso a nivel y dio la señal de alarma. Eran tres, explicó, dos pequeños y uno encorvado y alto y venían bordeando los relejes del camino, seguidos de una docena de muchachos.

Antonio miró a su alrededor, lleno de asombro. Una mujer descolgaba apresuradamente la ropa tendida y los hombres sentados en torno a la barrica interrumpieron la partida de cartas.

–Eh, tú... Guarda el cartulaje.

–El parné.

–Alto... La peseta es mía.

El chaval de la camiseta azulgrana corría por la calle dando el acán. La mujer de la ropa se asomó a la explanada y empezó a llamar a gritos a su chico.

Antonio se puso de pie y miró hacia la colina. Los visitantes caminaban dificultosamente entre los lavajos, asediados por un enjambre de arrapiezos. Torciendo a la derecha, hacia el centro del barrio, iniciaban, en medio de una gran expectación, su antiguo itinerario de los domingos.

–Dicen que los reparten ya.

–¿El qué?

–Los trajes.

Las mujeres se asomaban a las puertas de las chozas. Algunas, más impacientes, corrieron al encuentro de la comitiva, seguidas de una nube de chiquillos. Pero los forasteros habían desembocado ya en la explanada y, como obedeciendo a una señal, los altavoces de las radios enmudecieron, la niña dejó de bailar y los hombres que jugaban y bebían hicieron desaparecer las cartas y los porrones y adoptaron un continente resignado y digno.

El cortejo se detuvo frente a la taberna y un chico cargado con una maleta de piel impuso silencio con un inspirado movimiento de la mano. Durante unos segundos, los forasteros cambiaron impresiones en voz baja. En medio del astrado corro de mirones, sus sotanas relucían al sol, negras y limpias.

–¿Dónde vive Saturio?–dijo, al fin, el más alto.

La pregunta pareció romper el hielo y los rostros de los curiosos brillaron, como de esperanza.

–Por allí – respondieron varias voces al mismo tiempo.

El padre hizo una pausa antes de continuar. Parsimoniosamente sacó un pañuelo de su bolsillo y se enjugó el sudor que le corría por la cara.

–Dentro de pocas semanas –dijo– nuestra Santa Madre la Iglesia celebra con gran solemnidad la festividad de la Pascua Florida. Una antigua tradición cristiana, que remonta a la infausta época de las persecuciones, quiere que los niños en edad de merecer

la comunión, la hagan precisamente este día. El próximo domingo, como en años anteriores, los catequistas empezarán un ciclo preparatorio. Los pequeños que asistan al mismo recibirán la instrucción necesaria para acercarse a Dios Nuestro Señor con la disposición espiritual que tan magno acontecimiento exige. Todas aquellas familias cuyos hijos no hayan recibido a Nuestro Señor en el sagrado altar de la comunión, son cordialmente invitadas a colaborar en esta santa empresa. La inscripción se hará en casa de Saturio, a partir de ahora. El Padre Bueno tomará el nombre y señas de los pequeños y responderá a todas las consultas que se le hagan.

El cura carraspeó, dando por acabado el discurso, pero la gente que le escuchaba continuó clavada en el sitio, como a la espera de una segunda parte. Ojillos vivos e inquietos de ancianos, mujeres y niños examinaban con misteriosa insistencia la maleta de piel del catequista.

–¿Algo por aclarar?–preguntó, sorprendido, el Padre.

Varias personas tosieron, sin decidirse a hablar. Al fin, un niño menudo y negro se acercó al de la maleta y le tiró de la manga.

–¿Qué lleva aquí dentro, señor?

–Catecismos–repuso el joven con voz grave.

La comitiva reemprendió solemnemente la marcha, con los curas, las mujeres, los viejos y los chiquillos. Desde su puesto de observación de la explanada, Antonio les vio alejarse con lentitud hacia la chabola de Saturio.

El barrio recuperó poco a poco su fisonomía habitual. Los hombres sentados alrededor de la barrica sacaron de nuevo las cartas y los porrones y continuaron la partida, entre disputas y blasfemias. La niña vestida de andaluza volvió a bailar y alguien enchufó a toda potencia un receptor de radio.

Antonio se incorporó del montón de escombros y continuó su recorrido, las manos hundidas en los bolsillos.

JUAN GOYTISOLO

33, rue Poissonnière.
París, II.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

Sobre «La filosofía de Ortega y Gasset», del P. Santiago Ramírez

Siempre es penoso hablar sin benevolencia de un libro. Desgraciadamente el del P. Ramírez[1] estaba, en su intención —y quizá en la de un grupo del que conocemos algunos representantes—, destinado a hacer algún ruido. Efectivamente, lo ha hecho en España, se expone a hacerlo en la América española. Obliga así a los que hubiesen preferido dejarlo pasar en silencio a decirle algunas verdades. Por ello, dos revistas han tenido que hacer de este libro una crítica severa, y tanto más severa cuanto que, más moderada en los términos, procede de una extremada preocupación por la justicia y la verdad.

Religión y Cultura —inspirada por los Padres Agustinos, grandes servidores de la ciencia y que cuentan entre ellos a un amigo de Ortega, el P. Félix García— se ha contentado con poner en paralelo el texto del P. Ramírez y los textos correspondientes del filósofo español. Esta simple confrontación es desoladora para el Reverendo Padre: al no atreverse a pensar que es insincero, hay que admitir que ha leído mal o insuficientemente al autor a quien dedica, sin embargo, una gruesa obra de apariencia tan rigurosamente filosófica. Estas cinco pequeñas páginas de *Religión y Cultura* son temibles para las 474

[1] Santiago Ramírez, O. P.: *La filosofía de Ortega y Gasset*, Barcelona, Editorial Herder, 1958.

páginas del P. Ramírez. Este submarino hace saltar sin esfuerzo al acorazado...

En cambio, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, el ex-rector de la Universidad de Madrid, don Pedro Laín Entralgo, situándose por lo demás en la perspectiva del católico riguroso, pero también del lector leal de Ortega, administra al P. Ramírez una severísima corrección. Que lo haga en términos respetuosos, no afecta nada a la cuestión. Lo escrito, escrito queda...

Por tanto, es menester decir algunas palabras de este libro, o mejor dicho de esta disputa, que aflige a muchos de nuestros amigos, comenzando por deplorar que el célebre dominico español haya obrado y escrito de tal manera que sea en su propia familia espiritual donde encuentra sus más acerbos contradictores. Pero no puede sino elogiarse a éstos por haber reaccionado como lo han hecho.

He aquí el nudo de la cuestión. El P. Ramírez nos ofrece una obra que pretende darnos a conocer la filosofía de Ortega y Gasset. Se supone que este estudio teóricamente exhaustivo no carecerá de algunas críticas. Es la regla del juego. Pero se supone también que todo pasará dentro de las reglas y que no nos saldremos ni del método ni de la serenidad de la filosofía.

Desengañémonos. El P. Ramírez, para formular sus juicios, utiliza, según las necesidades del momento, la filosofía —únicamente, por lo demás, la filosofía tomista, como si ninguna otra cosa hubiera visto la luz en el universo filosófico—; la teología, que nos traslada indebidamente al terreno de la revelación; la apologética de combate y ésta, a veces, en el estilo de la invectiva...

Confesemos que el método no es bueno.

Lo que el P. Ramírez ha querido conscientemente hacer, más que un estudio objetivo, aunque fuese severo, de una filosofía y de un pensamiento, es una demostración de la incredulidad, incluso del ateísmo de Ortega. Y entonces había que decirlo desde el título. El lector hubiese sabido a qué atenerse.

Trátese, pues, de Dios, de la vida, del alma, de la moral, de la noción de verdad, el P. Ramírez va a intentar administrar la prueba de la incredulidad total del filósofo y del peligro que la lectura de sus obras hace correr a los lectores creyentes. Pero aparte de que mezcla, sin seguir un orden cronológico riguroso, textos del comienzo y otros del fin de la carrera de Ortega, parece haber desatendido u olvidado otros de alguna importancia. Éstas son las omisiones, a menudo muy graves, que *Religión y Cultura* y don Pedro Laín Entralgo señalan, restituyendo a sus lectores, no sin daño para la tesis del P. Ramírez, los textos así omitidos. Nosotros mismos, en un artículo publicado en 1953, en *Clavileño,* para el jubileo de don José, habíamos mostrado que esa «esencial nobleza del hombre» que el filósofo español no ha dejado nunca de exaltar, tanto en sus numerosos ensayos como en su enseñanza universitaria, no excluía ninguno de los valores que la religión pretende servir y honrar; que dejaba, en todo caso, lugar al desarrollo de una auténtica metafísica, que de la vida, «realidad radical», se remonta con él sin esfuerzo al ser, a la inteligencia y a Dios. Julián Marías, acaso no sin alguna generosa sistematización, insiste en mos-

trar que esta metafísica está en la línea recta del pensamiento orteguiano. Digamos al menos que es posible y que la lectura *leal* de la obra *entera* de Ortega no nos lleva a las conclusiones inquisitoriales del sabio pero poco ameno dominico. ¿No valdría más que el teólogo no buscara disputa a los filósofos? ¿O que escribiera con otra tinta?

MGR. PIERRE JOBIT

Director de la Obra Pontificia de la Santa Infancia, París.

Las «páginas preferidas» de Pedro Laín

En la *Nota previa* que antecede a esta orgánica y servicial selección de los escritos de Pedro Laín[1], nos apunta su autor todo el ambicioso y constitutivo alcance de su obra: el de la «convivencia espiritual con el lector». Sin necesidad de recurrir a mayores argumentos, parece poco menos que obligado reconocer, con independencia de otros importantes valores, la entrañable «pretensión de buena amistad» que han llevado consigo las ya numerosas y siempre íntegras páginas de Laín. En las dos primordiales y resumidoras zonas de su temerario —la antropología y la preocupación por España—, Pedro Laín ha sabido soldar a cada paso una decisiva dosis de índole pedagógica con un enterizo y permanente prurito de con-

[1] Pedro Laín Entralgo: *Mis páginas preferidas*, «Antología Hispánica», Editorial Gredos, Madrid, 1958.

vivencia. Me interesa iniciar este comentario haciendo hincapié en tal simbiosis humana y cultural, precisamente porque pienso que una de las más fatales quiebras de un buen sector de los ensayistas españoles actuales, es el reiterado divorcio entre la acción intelectual propiamente dicha y la liberalidad en la comprensión y en el diálogo. Puestos en este trance, resulta difícil hablar hoy de Laín sin traer a colación las varias circunstancias ideológicas en que ha venido desarrollándose el cuerpo fundamental de su obra. Al lado de Aranguren y de Julián Marías, por citar sólo lo que de hecho constituye el más riguroso grupo actual de parejas determinantes intelectuales, la obra de Laín representa hoy todo un síntoma de vivificante y esperanzadora realidad. El pensamiento y el empeño cultural de Laín –como sucede en Aranguren y en Julián Marías– nos enfrenta con toda una saludable y auténtica serie de problemas sociales y filosóficos que constituyen un noble y poco menos que aislado exponente de claridad mental y de hombría de bien.

En el libro que nos ocupa, Laín ha escogido con sabia y provechosa intención lo que él considera sus páginas preferidas. Aun dentro de la limitación y el carácter más o menos sinóptico que reúnen siempre estos «morceaux choisis», Pedro Laín nos ofrece aquí algo que resulta a todas luces como una meridiana demostración del unitario sentir del ensayista. Son dos los apartados en que Laín divide su selección: *España y sus hombres* y *La raíz del hombre*. Pues bien, en esos dos epígrafes queda implícita toda la preocupación

antropológica y literaria de Laín. Cada uno de sus temas, anuncia y presupone el siguiente, y todos ellos forman un engranaje de unívocas correspondencias. La poesía, la esperanza, el tiempo, la condición del cristiano, los españoles verdaderos, son ramas comunes a un mismo árbol, en el que ha venido injertando el ensayista toda su honda y magistral vocación intelectual.

Entre los fragmentos seleccionados en *Mis páginas preferidas,* todos ellos conocidos de anteriores lecturas y sobre cuyos evidentes valores es obvio insistir, destaca *El cristiano en el mundo moderno,* no incluído en libro hasta ahora, según creo. En este ensayo, Laín intenta responder a una pregunta trascendental: «¿Podrán vivir en su tiempo y en su mundo los cristianos europeos?». Recordando la afirmación de Ortega al referirse a esta trágica circunstancia, Laín analiza sagazmente lo que pudieran ser algunas posiciones del cristiano contra la agresión del mundo secularizado, a saber: la escisión, la mundanización, la hostilidad, la renuncia y la asunción. A través de estas cinco «actitudes cardinales», nos abre Laín, como tantas otras veces, una suasoria puerta a la esperanza.

Sólo resta señalar, por último, el inmejorable servicio que, tanto para el estudioso como para el simple lector, viene realizando la «Antología Hispánica», de cuya franca utilidad son buena prueba estas luminosas páginas preferidas de Pedro Laín.

J. M. C. B.

Por los caminos andaluces

Enfrentarse con un país, estudiarlo y vivirlo, para luego descrifrar y exponer sus grandezas y servidumbres, no es ya una labor de simple escritor, de curioso viajero. Frente a unos hombres, a un pueblo en sus múltiples manifestaciones vitales o del espíritu, hay que despojarse de la personalidad de uno mismo, dejando sólo, y bien abierta, la escotilla de los sentidos, y hecerse tierra en los campos, monumento en la ciudad, hombre en las casas. Hoy es Andalucía –luminosa, variopinta– la que ha sido recorrida una vez más para sernos ofrecida en este delicioso libro de José M.ª Pemán cuyo único defecto –olvidemos ahora viejos refranes– es el de la brevedad del texto en relación al tema[1].

Hablar de Andalucía sin caer en el amplio y churrigueresco tópico, es labor tensa de funámbulo. La tentación es constante: los dos polos, Lorca y Quintero, no siempre son dilucidados con la precisa agudeza. La región que por su hondura, significación y complejidad, ha representado tantas veces a España frente a los ojos, ávidos o curiosos, del extraño es, a la par, la mayormente mixtificada.

La *Andalucía* de Pemán no es la del zapateado facilón ni la del excesivo alambicamiento de pandereta, sino lo que es más simple y cla-

---

[1] José M.ª Pemán: *Andalucía*. Edic. Destino, Barcelona, 1957.

rividente, Andalucía. Una Andalucía fresca en sus encalados y sus jardines, ardiente en sus campos que beben sol y en sus noches de *duende*. José M.ª Pemán, andaluz y conocedor de su tierra tan bien como ninguno, ha triunfado plenamente en su hablarnos de la patria de unas gentes que, en fiero atavismo sensual, se enfrentan con los más profundos misterios del hombre, plasmando esta su lucha y búsqueda al ponerse cara a una res brava —moviente filo de moneda entre muerte y vida—, y en la contorsión y la música de su cante *jondo*.

Para resumir la vasta región andaluza en este tomo, ha tenido Pemán que partir de un itinerario un tanto subjetivo, dejando de lado, en contra de su voluntad, pueblos y campiñas que, por simple problema de espacio, no se han podido incluir ni estudiar. Parte desde Sevilla, recalando en Córdoba y Huelva, para dirigirse a Cádiz. Desde aquí, costeando, llega a Málaga y Almería. Luego se adentra hacia Granada. Y por último, sigue por Guádix para acabar en Jaén.

Ésta ha sido su guía geográfica, pues en cuanto a espiritual, el inigualable poema de Manuel Machado ha hecho las veces de enseña que, a las puertas de cada ciudad, ha marcado la ruta a seguir. Los versos de Manuel Machado, lozanos y certeros, han marcado la pauta a Pemán, al estilo gracioso y dúctil de Pemán, para relatarnos con gracejo, con serenidad, con hondura, la tierra y el alma andaluza.

El texto va acompañado de mapas y fotografías que redondean el libro.

B. P. P.

do in-
desde
Cór-
diri-
aquí,
laga y
dentra
últi-
x para

a geo-
o a es-
e poe-
do ha
nseña
cada
a ruta
e Ma-
nos y
do la
estilo
emán,
acejo,
ondu-
a an-

añado
s que

P. P.

LA ATALAYA Y EL MAPA

D
de
pa
Pr
G
la
E
se
C
en
P
ac
es
no
W
G
est
de
el
de
fig
« c
tuy
rev

Carta de Inglaterra

Teatro

De un par de meses a esta parte la actualidad teatral de Londres viene culminando en la actuación de compañías extranjeras con repertorio e idioma propios. Primero fue la temporadilla que ofreció en Covent Garden el *Teatro del Arte,* de Moscú, presentando las obras de Chejov *Tres hermanas, El tío Vania* y *El jardín de los cerezos,* de cuya interpretación aún hoy se hacen lenguas crítica y público. Ahora son el *Teatro Clásico de China,* de Pekín (Adelphi), la pantomima en una de sus más prodigiosas manifestaciones, y el *Piccolo Teatro di Milano* (Sadler's Wells), de cuya acrisolada «teatralidad» algo sabe ya también el público español. Al lado de todo ello palidecen un poco los nombres y los títulos indígenas de las carteleras del West End, incluso en sus invitaciones más sugestivas: *George Dillon* (Comedy), capeo, banderilleo, muerte a estoque y arrastre de un joven intelectual con ribetes de artista o viceversa, sin más Dios ni más nada que el mundo delimitado por su pellejo, amoral por exceso de clarividencia, o al menos eso es lo que él se figura, en el ruedo angosto y promiscuo de un hogar «cockney», amoral por defecto de todo, viene constituyendo el tercer gran éxito de John Osborne, que se reveló hace dos años con *Look back in anger* y afianzó

después su renombre, mediante la preciosa ayuda de Laurence Olivier, con *The Entertainer; My Fair Lady* (Drury Lane), versión musical del *Pigmalión*, de G. B. S., vista con recelo y hasta indignación por una minoría y con deleite por la inmensa mayoría; Charles Laughton (New Teatre), elevando con su sola presencia a categoría de excepcional una obra mediocre; y, en fin, *Expresso Bongo* (Saville), nueva modalidad de revista musical, que se sitúa a muchos codos por encima del nivel ordinario de este género, gracias a su atinada y donosa intención satírica: ridiculiza de forma insuperable al tipo del jovenzuelo cantante de «rock'n roll» que, aupado por unos cuantos desaprensivos, se encarama por la pirámide de la estúpida histeria de los «Teddy Boys» y de la adolescencia «rebelde sin causa» y alcanza en un par de meses el pináculo de la fama y la riqueza. Hay quien tras el libreto de esta sabrosa comedia musical ve la mano de los «Angry Young Men» e incluso ha habido crítico que ha saludado *Expresso Bongo* como la iniciación de un nuevo género dramático: algo así como la sátira social puesta en solfa.

La torre de marfil y la palestra

Más interesante que todo esto es, a mi modo de ver, la discusión que desde hace algún tiempo se viene sosteniendo en los círculos intelectuales, teatrales y faranduleros de Londres y en la que participan apasionadamente dramaturgos, críticos, actores y, a través

de las cartas al director, toda suerte de devotos al arte de Talía. Es una discusión que cala hondo, porque afecta al meollo de los dos puntos esenciales del fenómeno teatral: la creación y la interpretación. En realidad, se trata de dos polémicas cruzadas. La primera se mueve entre los términos antagónicos del teatro «engagé», *realismo social,* le llama su paladín, el joven crítico teatral del *The Observer,* Kenneth Tynan, y el teatro que podríamos llamar autónomo, soberano, arbitrario, legislador de sí mismo y exento, si a mal no viene, de toda identificación, algo así como un cuadro abstracto, del que es defensor, y predica con el ejemplo, Eugenio Ionesco. Éste publicó en *The Observer* un ensayo titulado *La misión del dramaturgo* en el que escribía: «...escritores como Sartre, Osborne, Miller, Brecht, etc., son sencillamente los nuevos 'auteurs du boulevard', representantes de un conformismo de extrema izquierda no menos lamentable que el de la extrema derecha. Estos autores no ofrecen nada que no se sepa ya a través de los libros y los discursos políticos». Esto, aun en el mejor de los casos, venía a decir luego Ionesco, no vale la pena, porque en rigor ni siquiera vale la pena adoptar una actitud ante la vida. Una cosa es cierta: «ninguna ideología ha eliminado jamás el miedo, el dolor o la tristeza», y añadía: «Creo que lo que nos separa a unos de otros es la propia sociedad o, si se quiere, la política. Esto es lo que levanta barreras entre los hombres, esto es lo que crea mal entendidos». Total: la vida y el arte son cosas que, si no se oponen entre sí,

son, al menos, completamente distintas. Una semana más tarde Kenneth Tynan replicaba que la vida es lo único que vale la pena: «El arte es un parásito de la vida, del mismo modo que la crítica lo es del arte...» Y que si ninguna ideología ha eliminado jamás el miedo, el dolor o la tristeza ¿ha conseguido eso acaso alguna obra de arte? «Tanto las ideologías como el arte se ocupan en intentarlo. ¿Cabe algún otro intento?». Al propio tiempo, desde el mismo *The Observer*, al hacer la reseña de la aparición de *Collected plays* de Arthur Miller (Cresset Press), Philip Toynbee hizo causa común con Tynan y arremetió contra Ionesco, diciendo de éste que «Sartre es el único dramaturgo que ha leído o visto de todos los que escogió como blanco de sus ataques. En todo caso es totalmente improbable que el Sr. Ionesco esté familiarizado con la obra de Arthur Miller, ya que la acusación que formula contra él de 'conformismo de extrema izquierda' es tan absurda como acusar al Sr. Ionesco de ser el portavoz de los colonos de Argelia. En su larga introducción a sus *Collected plays*, que es la mejor declaración de principios dramáticos de los tiempos modernos que he leído, Mr. Miller se pronuncia, naturalmente, contra todo conformismo y propaganda, y lo hace de una manera mucho más luminosa que lo que ha sido capaz el Sr. Ionesco...» «Y escribir que lo que nos separa a unos de otros es la propia sociedad ('le social') es como escribir que lo que dificulta de un modo tan tremendo la libertad de movimiento del género humano es la atmósfera que gravita tan pesadamente sobre

nuestro planeta. La frivolidad de esta declaración viene a subrayar, a mi parecer, las cualidades que precisamente convierten a Arthur Miller en un dramaturgo importante y a Eugenio Ionesco en un dramaturgo de segundo orden». Y así quedó planteada la polémica entre dos posiciones que se definen con contornos cada vez más nítidos e invitan a tomar partido: por un lado los que reconocen al artista el derecho de encerrarse en su torre de marfil (Ionesco), por el otro los que exigen del artista que descienda a la palestra (Tynan, Toynbee). Estos últimos, que juntamente con John Wain y Angus Wilson, constituyen el equipo de portaestandartes de la tesitura literario-intelectual del *The Observer*, ya habían dejado bien sentada su actitud al respecto cuando, hace unos meses, bajo el significativo título general de *Literatura y Vida*, publicaron una serie de entrevistas con grandes figuras literarias actuales, entre las que recuerdo Greene, Camus, Mauriac, Miller, Williams, Cocteau y Maugham. Y el debate continúa. Hay deseos de que continúe. Al menos uno de los corifeos, Kenneth Tynan, en una de sus últimas intervenciones escribe: «...Y espero que mis palabras no sean un 'postscript', ya que éste es un debate que debe continuar».

El «método» de Stanislavsky

La segunda polémica, entreverada en cierto modo con la anterior, que viene moviendo las plumas y las lenguas de los profesionales, los críticos y los amantes

del teatro, es, en realidad, como, si bien se mira, también la ya reseñada, el replanteamiento de un asunto ya viejo: gira en torno a «el método», tal como lo determinó y practicó Stanislavsky en Rusia a comienzos de siglo. El actor, una vez estudiado bien su personaje hasta el punto de reconstruir con la imaginación, estimulada por los datos que proporciona el dramaturgo, toda su vida y por lo tanto todo el proceso de acontecimientos externos e internos que le han conducido al conflicto dramático que se ventila ante los espectadores, ¿debe entregarse en cuerpo y alma a su papel, identificarse con su personaje hasta el olvido de sí mismo y, en tal trance de encarnación, ser un fiel trasunto de vida real, con todos sus infinitos matices y aparentes arbitrariedades, o, por el contrario, tiene que mantener en todo momento el dominio de sus resortes interpretativos, conservar hasta en los momentos de mayor tensión o más intensa explosión dramática la lúcida destreza del oficio y la bien medida distancia entre él y su personaje? Esta vez se desató el debate al socaire de un programa de televisión en el que cierto número de actores famosos y algunos dramaturgos, entre éstos Arthur Miller y Tennesse Williams, aparecían en el Actors' Studio, de Nueva York, templo actual de «el método», bajo el sumo sacerdocio de Lee Strasborg, analizando y proclamando las excelencias de las enseñanzas de Stanislavsky. Por lo general los actores ingleses dudan de que la extremada introspección y el impetuoso despliegue de emociones que exige el adiestramiento en «el método» cuadre con el reservado

carácter británico, y también de que este sistema interpretativo, tan exacerbadamente naturalista que pretende reproducir todos los titubeos de la vida real, se ajuste al drama clásico inglés. Frente a los apasionados defensores de «el método», entre los que abundan los actores de las últimas promociones, voces de mayor templanza replican que el cuerpo de doctrina interpretativa de Stanislavsky puede constituir perfectamente *un buen método*, pero no, en modo alguno, *el método*.

F. M. LORDA ALAIZ

4, Manor Way.
Worcester Park.
Surrey (Inglaterra).

Carta de Francia

Tres escritores al borde de la madurez

La primavera última se estiró en una cascada de emociones «metaculturales», dándonos un poco a cavilar sobre la endeble empresa de quienes se consagran a la creación de valores estéticos o científicos. Sin embargo, los granaderos de la guardia literaria hacen el cuadro. Y se da el caso reconfortante de que no son los veteranos fatigados de batallas, sino los hombres que llegan a la madurez. Ahí está Pierre Gascar (premio Goncourt 53), cuyo talento de novelista y narrador es ya muy conocido al frisar la cuarentena. Ahora, de regreso de un viaje de ochenta mil kilómetros por los países del Medio y Extremo Oriente, colaborador de la acción abnegada de los equipos de la Organización Mundial de Sanidad, Gascar ha escrito un libro que es un mensaje de alerta a los hombres: *Voyage chez les vivants*. Testigo de la peste, el cólera, el paludismo en Siam, en Indonesia, en Ceylán, en Birmania, Gascar cala hondo en el drama: el hombre sufre de la enfermedad y del hambre. Hay que vencer la enfermedad, pero la lucha será vana si no se sacia el hambre. Con la compostura que tienen siempre sus relatos, sin gritos innecesarios, Gascar nos cuenta la impotencia de los medios puestos en acción, la resignación fatalista de los hombres ante el mal. Este *Viaje* no es un libro para dejar volar una imagina-

ción facilona y turística, sino para meditar y ayudarnos a destruir los mitos del pintoresquismo. Recuerdo que, a los pocos días de terminar su periplo, Gascar me hablaba del «verdadero» y del «falso» lirismo. Para él, el lirismo de esos pueblos había que buscarlo en su vida cotidiana, en ese mirar a la muerte de cada día. Y añadía su creencia de que lo lírico en España afincaba también en ese vivir cotidiano y no en el mito panderetón que él detesta.

Otro escritor, más joven aún, Jean Cau, acaba de publicar un libro –*Les Paroissiens*– que dará mucho que hablar. Se trata de una especie de crónica de esos escritores que se agitan desde hace doce años a la sombra del campanario de la iglesia de Saint-Germain-des-Près. Desde luego, habría mucho que decir de la moral de estos «feligreses» (traducción literal del título), de sus extravagancias políticas y de los tragos de whisky que se echan al coleto, pero el libro no deja de ser un testimonio fehaciente de un determinado clima en un medio del que se habla más por referencia que por conocimiento directo. Algunos críticos quieren compararlo con *Los Mandarines* de Simone de Beauvoir. La comparación me parece arriesgada. Jean Cau es hombre de una generación más joven y aborda su propia generación que ha calado menos hondo que la de los años de guerra.

Otro escritor que hace poco confesaba sus 39 años, Robert Escarpit, se enfrasca en un librito conciso con la *Sociología de la literatura*. Escarpit es, ante todo, un profesor de historia literaria (ejerce su magisterio en la universidad de Burdeos), un crítico literario y

también un pulsador agudo del espíritu de sus contemporáneos. El profesor y el crítico se han reunido para trazar un cuadro apasionante de las mallas en que está enredada la producción literaria. Partiendo del estudio de 937 autores, nacidos entre 1400 y 1900, el autor ensaya una clasificación generacional y estudia la correlación entre la edad media de los autores y las situaciones políticas. Luego viene el estudio geográfico, que muestra la mayor dispersión de la producción literaria a partir de 1600. En tercer lugar, el estudio financiero; a fines del siglo XVIII el escritor profesional sustituye al escritor sostenido por los Mecenas. Sin embargo, aún en nuestros días, un autor no puede evadirse del «segundo oficio» si no consigue tiradas casi de «best-seller» (superiores a los 20.000 ejemplares). Por eso tenemos la participación habitual del escritor en la tarea periodística o, lo que es probablemente peor, en un puesto de funcionario o empleado. Hay el autor «agregée» que profesa la segunda enseñanza en un Liceo, y el que hace traducciones.

Las razones editoriales de esto residen en que más de la mitad de los libros publicados en Francia no son económicamente rentables. Verdad es que en Francia se lee mucho, pero Escarpit comprueba que las 3.703 librerías de tipo «medio» y «general» existentes en el país tienen casi todos sus clientes entre las clases acomodadas. El resto de los lectores se surte en los kioskos de prensa, las papelerías, los grandes almacenes, etc. Luego están los que sólo leen en las bibliotecas municipales, sindicales y de otras instituciones.

Todo esto nos lleva de la mano al costo de la edición de libros, verdadero círculo vicioso, puesto que está determinado por la posibilidad de una mayor demanda que permita grandes tiradas.

No contento con este examen, Escarpit plantea otros problemas de no menor interés; las relaciones entre el lector y el autor, las motivaciones psicológicas del lector, etc. Las llamadas necesidades de evasión, las exigencias de orden profesional, la mayor o menor tranquilidad para leer (muchos franceses que trabajan lejos de su domicilio leen aprovechando los obligados viajes en los trenes de cercanías) son signos de la época que influyen en la elección de libros hecha por el lector. Escarpit señala ejemplos muy curiosos de coincidencia de éxitos de edición con situaciones no sólo político-sociales, sino hasta atmosféricas (por ejemplo, un verano lluvioso).

La «nouvelle vogue»

He querido señalar estas tres obras de reciente publicación no sólo por su interés, sino por la edad de sus autores. Como es sabido, se asiste en Francia al debate sobre la llamada «nouvelle vague», esto es, la oleada de los jóvenes que irrumpen en la vida habitual reclamando derechos, estableciendo valores y pretendiendo derribar los establecidos. Desde hace poco se observa una reacción contra las exageraciones de dicha «vague», Jean Dutourd, el autor de *Les taxis de la Marne* y de *Au bon beurre*, comenta

nò sin ironía en un nuevo libro *(Le fond et la forme)* que «el destino cruel de las vanguardias en el arte como en la guerra, es hacerse matar». Como argumentación –tal vez demasiado fácil– recuerda los dicterios de los «vanguardistas» cuando Claudel escribió en 1924, *Le soulier de satin*. Éste «nos parece hoy una de las cumbres del teatro francés, como una epopeya comparable a '*Don Quijote*'», dice Dutourd.

Esta contra-ofensiva se matiza a veces de una crítica dura contra los medios de publicidad actuales puestos al servicio de ciertas obras. Guy Dumur, emprende un virulento ataque contra Françoise Sagan, Bernard Buffet y el cineasta –bien conocido en España– Vadim, acusándolos de mediocridad y haciendo co-responsable a la gran prensa. «Un artículo del *Time* (Magazine) o una fotografía en *Paris-Match* –dice Dumur– distribuirán los títulos de nuevos Rimbaud y de nuevos Van Gogh.»

A propósito del imperio de la publicidad se cita estos días la afirmación de Robert Guérin, el hombre que ha obtenido el «Oscar» de la publicidad, en un libro recientemente publicado: «La publicidad no se dirige a la razón, sino a los sentimientos, a los instintos, a las pasiones, a la vanidad social, al miedo del aburrimiento y de la muerte..., la publicidad es afectiva, mítica, pasional o no es nada».

Claro, que echar todas las culpas a la publicidad sería sacar las cosas de quicio. Y lo mismo confundir los profesionales del «vanguardismo» con los jóvenes de auténtico valor. Debate es éste en que se precisa su miaja de paciencia para «darle tiempo al tiempo».

Mientras tanto, nos llegaron los ecos del Festival cinematográfico de Cannes. Poco o nada podemos decir desde París, como no sea reflejar las posiciones de aquellos críticos que tuvieron la fortuna de pasarse dos semanas en la Costa Azul. Ahí van. En general, se estima que el Festival no ha ofrecido revelaciones sensacionales. El premio a la película rusa *Cuando pasan las cigüeñas* y el premio especial del jurado a la cinta humorística de Jacques Tati *Mi Tío*, han despertado más aprobaciones que protestas. El sueco Ingmar Bermann, ha obtenido nuevos aplausos con su audaz *En el umbral de la vida*. Señalemos igualmente la acogida simpática obtenida por la primera cinta chilena realizada por un director chileno con actores no profesionales: *La ensenada olvidada*.

El premio más discutido ha sido el de la Crítica concedido a nuestro compatriota Juan Antonio Bardem por *La venganza*. Las opiniones en pro y en contra están lejos de acallarse y, sin duda, contribuirán a avivar el interés del público por esta cinta. Como muestrario de opiniones opuestas he aquí algunas: André Bazin: «*La venganza* sucumbe bajo el peso de sus intenciones. Bardem se ha engañado sobre el tema y no conoce la psicología de los campesinos»; Jorge Sadoul: «Una España opuesta a la convencional de las 'españoladas'; Don Quijote y Sancho son reemplazados aquí por seis o siete héroes colectivos.» Jean-Pierre Vivet dice en *L'Express* que esta película ha sido la

gran decepción del Festival. Pero ¿puede darse mucho crédito a un señor que confunde *La vengeance* con *Les vendanges* y rebautiza así la película llamándola *Las vendimias*? Sin duda alguna no se ha terminado de hablar de *La venganza*.

Tesoros del Perú

Si en París no hemos disfrutado de las primicias cinematográficas de Cannes, otro acontecimiento artístico, bien diferente, nos ha compensado con largueza: la exposición *Tesoros del Perú* en el Petit Palais. Un panorama inmenso que va desde el arte incaico hasta el barroco de la Colonia y las creaciones folklóricas y de artesanía. Los franceses descubren una civilización como hace años descubrieron las azteca y maya. Nosotros al descubrir el arte sudamericano reavivamos nuestra hermandad con sus creadores de ayer y de hoy.

MANUEL DE LARA

138, Bd. Saint-Germain.
París VI.

LIBROS POR CORREO

Lonr
lac
Pa

Sig
velíst
penú
Char
ofrec
da,
La p
perso
expre
del v
cenar
la vi
riez,
choq
diera
ningu
parac
real t
mo c
hechu
rajad
jamás
stend

LIBROS POR CORREO

LORENZO VILALLONGA: *Desenlace en Montlleó*. Atlante, Palma de Mallorca, 1958.

Siguiendo una línea novelística que cuenta como penúltimo representante a Charles Morgan, L. V. nos ofrece su nuevo y, sin duda, más paradójico libro. La paradoja va del estilo al personaje, de la idea a la expresión. Dos mundos, el del viejo y racionalista escenario aristocrático y el de la vital y absurda ordinariez, se enfrentan. De su choque, lejos de lo que pudiera suponerse, no salta ninguna solución o luz: la paradoja, la guiñolesca y real tragedia, sólo tiene como consecuencia su misma hechura. L. V., circense barajador de ideas, no olvida jamás los preceptos de la stendhaliana neutralidad.

Desenlace en Montlleó, bajo la égida de las tres clásicas unidades, es, en apariencia, una novela plácida, de ambiente apacible. Nada más lejos de la realidad, sin embargo. Bajo las buenas formas, un espíritu extraño y maligno enloquece a los seres. La inteligencia de unos personajes no sirve en absoluto para comprender o frenar lo demoníaco de los otros. Por otra parte, estos seres ecuánimes y corteses, frente al misterio mismo de la vida y de nuestros actos, topan siempre con insolucionables indagaciones. El otro mundo, el de la vitalidad regidora como único timón, queda descartado. El autor se refugia, en último lugar, en el planeta de las buenas maneras y la ágil y cortés inteligencia y ya hemos visto cuán socrática es

la solución. Por debajo de un estilo claro y sintético, de la caricatura o del retrato perfecto, late siempre un mundo escéptico y desengañado, existencial y sin la menor esperanza.

La concepción novelística de L. V. es tan subjetiva como extraña. Donde radica su mayor interés es en el trazado de los personajes y en su agudo estilo, cosas ambas que han regido su obra desde aquella lejana y perfecta *Muerte de una dama*, hasta su antepenúltimo *Bearn*.

Desenlace en Montlleó, que sintetiza, en sus diversos capítulos, toda la línea formal e ideológica de L. V., va precedido de un inteligente prólogo de Paulina Crusat, indispensable, desde ahora, para una perfecta comprensión de la obra de L. V.

*

ENNIO FLAIANO: *Diario nocturno*. Col. Biblioteca Breve, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1958.

Uno de los más ágiles y polifacéticos escritores italianos actuales es, sin duda alguna, E. F., que, junto a su larga labor periodística, cuenta con obras teatrales, novelas, cuentos y guiones de cine. El presente volumen, bajo el título de *Diario nocturno*, reúne una selección de su «diario», que apareció en *Il Mondo*, varias narraciones y viajes imaginarios.

En toda su obra se nota, como factor capital, su gran enraizamiento italiano, más aún, romano. Y ahí es, precisamente, donde las dotes de E. F. se muestran con más precisión: sus temas y estudios de la vida y el carácter del italiano y de Roma en particular, son una sátira aguda, en apariencia

despiadada, pero generalmente plena de un gran amor y piedad hacia los defectos de una sociedad y unos seres que, no por imperfectos, dejan de ser sus hermanos.

El *Suplemento a los viajes de Marco Polo* —un análisis diáfano, humorista, de la vida italiana—, *Un marciano en Roma* y *Fin de un caso* son las que más plenamente responden a la línea que anotábamos antes. Una mirada perspicaz y un estilo agudo desentrañan hasta su más recóndito repliegue un mundo y unas vidas, y no lo hacen valiéndose del ensayo científico o filosófico, sino partiendo de la vida cotidiana, de nuestros más insignificantes actos. Todo ello le coloca entre los más expresivos intérpretes de la sociedad en que vive.

Las páginas de su *Diario* y *La cordura de Pickwick* —uno de los más interesantes capítulos del libro— son anotaciones, artículos, narraciones de carácter más amplio que sus relatos, aunque estén ligados, en espíritu, con ellos. Son variaciones en torno a problemas concretos o metafísicos, anécdotas, que jamás olvidan su perspectiva crítica ni su posible aplicación humana.

El estilo de E. F., sencillo, agudo, desprovisto de toda inútil retórica, por completo al servicio de la intención del autor, deja escapar este matiz pesimista, quizás sentimental, que ya hemos visto, por ejemplo, en sus magníficos guiones *La Strada* y *Las noches de Cabiria*.

*

VICENTE NÚÑEZ: *Los días terrestres*. Adonais, 1957.

Poesía de fina sensibilidad la de V. N. Su acento lírico envuelve el paisaje o el ser que canta, infundién-

doles una intensa ternura, que corre a lo largo de los poemas, separándose de la línea argumental de éstos, y creando, por encima del objeto del canto, un auténtico mundo poético.

Decimos línea argumental, pues en *Los días terrestres* la poesía emana de una directriz narrativa, a veces demasiado acusada, que lastra, sin duda, la fuerza del poema, al tener que someterse a unos determinados e inconmovibles hitos. Sin embargo, en otras ocasiones realza la intensidad lírica, adivinándose que la creación poética del autor ha dependido en gran parte, sin duda, de aquella anécdota.

*

María Elvira Lacaci: *Humana voz*. Adonais, 1957.

Humana, humanísima voz la de M. E. L., voz plena de una intensa tristeza ante un mundo que la rodea. El poeta anda y mira, y siente repercutir en su alma las cotidianas tristezas de un paisaje urbano, de unos seres anónimos con los que se siente unido a través de su aliento humano. Poesía discursiva, poesía de un alma solitaria que ama profundamente a sus semejantes, al paisaje que le rodea, y que se encuentra humilde y partícipe de su cotidiado amanecer.

Los poemas de M. E. L. quizás pequen por un exceso de realismo, de un reiterado y concreto alarde, lo que hace que el ritmo poético se resienta a veces, malogrando algunos poemas de esta indudable y sincera poetisa que es M. E. L.

*

Leopoldo de Luis: *Teatro real*. Adonais, 1957.

Poeta de clásica educación y forma, L. de L. abre sus páginas a un *teatro del*

mundo, para describir y analizar este nuestro gesticular y paso por la vida. El poeta, con noble y resignada aceptación de este argumento que debe representar en su teatro, sabe que la comedia es eterna, y pretende hallar un consuelo en ella, amparándose en la conciencia filosófica que emana del hecho de su existencia.

La poesía de L. de L. está desprovista de todo adorno inútil, y, en la mayoría de las veces, se sujeta al verso clásico para mejor pulir su poema. Su tono declamatorio, y su rehuir el entronque directo de su espíritu con la poesía misma, le hace refugiarse a veces en una solución objetiva, reduciendo a sentencia lo que podría haber sido voz de alma. Ello, no obstante, se halla compensado largamente por la precisión estilística y la expresividad poética.

En este rincón de la revista reseñaremos todos aquellos libros de los que hayamos recibido dos ejemplares y que, a nuestro juicio, lo merezcan. No se mantiene correspondencia sobre este punto.

EDITORIAL NOGUER, S. A.

EL DOCUMENTO VIVO

Una amplia colección abierta al acontecer de nuestro tiempo, al testimonio autorizado de vidas, hechos o hallazgos de nuestra época.

1. En busca de la ciudad perdida

por Dana y Ginger Lamb

2. Albert Schweitzer

LA VIDA DE UN HOMBRE BUENO

por Jean Pierhal

3. Tras las huellas de Adán

LA NOVELA DE UNA CIENCIA

por Herbert Wendt

4. Yo, Anastasia, declaro

Una espléndida colección, integrada por libros de apasionante interés, que han sido traducidos a todas las lenguas cultas.

•

EDITORIAL NOGUER, S. A.

PASEO DE GRACIA, 98 - BARCELONA

En Mallorca han escrito páginas memorables:

JOVELLANOS
GEORGE SAND
J. B. LAURENS
EL ARCHIDUQUE LUIS SALVADOR DE AUSTRIA
RUBEN DARIO
UNAMUNO
AZORIN
JEAN RICHEPIN
FRANCIS DE MIOMANDRE
EL CONDE DE KEYSERLING
OSWALD SPENGLER
W. B. YEATS
D. H. LAWRENCE
WINSTON CHURCHILL
JEAN COCTEAU
GERTRUDE STEIN
ROBERT BRASILLACH
GEORGES BERNANOS
ROBERT GRAVES

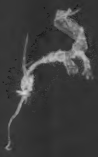
Visite Mallorca, el más bello rincón del Mediterráneo

BIBLIOTECA BREVE
publicará
en setiembre:

TEORÍA DE LOS JUEGOS
DE
ROGER CAILLOIS
Ensayo

NO SOY STILLER
DE
MAX FRISCH
Novela

EL TESTIGO
DE
MARIO POMILIO
Novela

•

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
PROVENZA, 219 - BARCELONA